

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

SEPTEMBRE-OCTOBRE 1928

Kingsley Porter et R. S. Loomis. — La Légende archéologique à la cathédrale de Modène.

Maurice Dumolin. — Le Louvre de Le Mercier et de Le Vau.

Comte Arnould Doria. — Tocqué et les commandes royales.

Louis Réau. — Le Buste en marbre de Franklin, par J.-J. Caffieri.

Raymond Rey. — Quelques survivances antiques dans la sculpture romaine méridionale.

Robert Lestrangle. — Gagliardini.

Didier Rószaffy. — Charles Ferenczy et l'école de Nagybánya en Hongrie.

Seymour de Ricci. — Une exposition de portraits de femmes.

Salomon Reinach, de l'Institut. — Courrier de l'art antique. Bibliographie.

Trois gravures hors texte :

Portrait de la Dauphine Marie-Thérèse, par Tocqué (Musée de Versailles) : héliogravure.

Buste de Franklin, marbre, par J.-J. Caffieri (Collection de M. Byne, Madrid) : héliotypie.

Portrait de Madame Isaac Pereire, par A. Cabanel (Collection de M^{me} Gustave Pereire, Paris) : héliotypie.

84 illustrations dans le texte.

70^e Année. 790^e Livraison.

5^e Période. Tome XVIII

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

Prix de cette Livraison : 20 francs.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

TÉLÉPHONE: Littré 48-59

La *Gazette des Beaux-Arts* publiée sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs, musique).

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4^o carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravure au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

Rédacteur en chef: M. Louis RÉAU, Ancien Directeur de l'Institut Français de Pétersbourg.
Secrétaire de la Rédaction: M. René HÉRON DE VILLEFOSSE, Archiviste-Paléographe.

COMITE DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, Membre de l'Institut, Directeur de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts;

Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées nationaux, Vice-président de la Société des Amis du Louvre;

Robert JAMESON;

R. KÖEHLIN, Président du Conseil des Musées nationaux;

L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs;

E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'Ecole du Louvre;

Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut;

G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie;

Ch. WIDOR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

PRIX DE L'ABONNEMENT:

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an.	100 fr.
ÉTRANGER. — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	120 fr.
— Autres Pays.	140 fr.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN: 7 fr. 50

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION:

PARIS ET DÉPARTEMENTS.	160 fr.
ÉTRANGER. — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	180 fr.
— Autres Pays	200 fr.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts* 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de M. le Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à la revue

BEAUX-ARTS

dont le prix est de 40 fr. pour la France et de 50 fr. pour l'étranger, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm, de 60 fr. pour les autres pays, et qui paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4^o carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul Vitry, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique: ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'Etranger, enseignement d'art, musique et décor théâtraux, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leur enrichissement et leur activité.

BEAUX-ARTS

Revue d'information artistique paraissant deux fois par mois

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e). — Téléphone : Littré 48-59

BEAUX-ARTS paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro de 16 pages in-4^o carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'*actualité artistique* : expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'étranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. *Chaque numéro* renferme un *BULLETIN DES MUSÉES* de 4 à 8 pages rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

Pour les abonnements et la vente au numéro de *Beaux-Arts*, s'adresser à l'*Administrateur* de la Revue, 106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6^e).

Directeur : Théodore REINACH, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France ;

Directeur-adjoint : Georges WILDENSTEIN, secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

COMITÉ DE RÉDACTION :

Président : Raymond KOECHLIN, Président du Conseil des Musées Nationaux ;

MM. André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie ;

Théodore REINACH ;

Paul VITRY, conservateur aux Musées Nationaux, *rédacteur en chef de la Revue* ;

Georges WILDENSTEIN.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS et DÉPARTEMENTS. — Un an	40 fr.
ÉTRANGER, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	50 fr.
— autres Pays	60 fr.

Prix du numéro : Deux francs.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à BEAUX-ARTS.



SABINO

LUMINAIRE ARTISTIQUE
17 RUE S^TGILLES PARIS 3^e

VERRERIE D'ART

ELECTRICITE

LUSTRES	BRONZES
APPLIQUES	MODERNE
GIRANDOLES	CLASSIQUE

EXPOSITION PERMANENTE

R. C. SEINE 28.141



CHEMINS DE FER DU NORD

PARIS-NORD A LONDRES

Via Calais-Douvres — Via Boulogne-Folkestone

Traversée maritime la plus courte.

Quatre services rapides dans chaque sens.

Via Dunkerque-Tilbury

Service de nuit — Voitures directes à Tilbury
pour le Centre et le Nord de l'Angleterre.

SERVICES RAPIDES

Entre la France et la Belgique, l'Allemagne,
la Pologne, la Russie, et les Pays Scandinaves.

SERVICES PULLMAN

Paris à Londres (*La Flèche d'Or*)

Paris-Bruxelles-Amsterdam (*l'Etoile du Nord*)

Calais-Lille-Bruxelles.

PENDANT LA SAISON D'ÉTÉ

Londres-Boulogne-Vichy

Paris-Ostende (*Paris-Côte Belge-Pullman-Express*).

Pour tous renseignements, s'adresser Gare du Nord, à PARIS.



CAILLEUX

EXPERT PRÈS LE TRIBUNAL CIVIL DE LA SEINE

EXPERT-CONSEIL DU GOUVERNEMENT PRÈS L'ADMINISTRATION DES DOUANES

TABLEAUX de MAÎTRES du XVIII^e SIÈCLE

136, Faubourg Saint-Honoré, Paris VIII^e

R. C. Seine 93 343

LE PORTIQUE

LIVRES D'ART

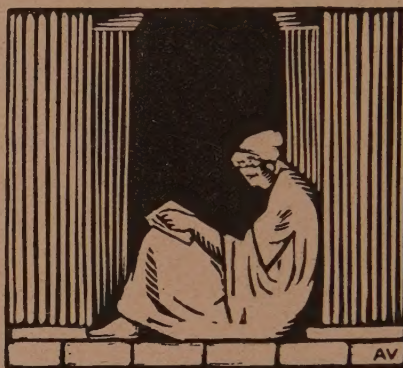
ABONNEMENT — VENTE

SALLE DE LECTURE

CONFÉRENCES — EXPOSITIONS

99, BOULEVARD RASPAIL, VI^e

LIBRAIRIE DE FRANCE-Tél. Fleurus 51-10



GALERIES KLEINBERGER

PARIS

9, rue de l'Echelle

R. C. Seine 171.452

NEW-YORK

12 East 54th Street

TABLEAUX ANCIENS

Spécialités : École Hollandaise Flamande et Primitive

JEAN CHARPENTIER

TABLEAUX ANCIENS ET OBJETS D'ART

DÉCORATIONS DU XVIII^e SIÈCLE

GALERIE D'EXPOSITIONS :

76, Faubourg Saint-Honoré, PARIS (VIII^e)

R. C. Seine 100 416

WILDENSTEIN

Tableaux Anciens

Objets d'Art et d'Ameublement

57, Rue La Boétie

✻ **PARIS** ✻

WILDENSTEIN and C°. Inc.

647, Fifth Avenue ✻ NEW-YORK

DUVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK



TOMBEAU DE DONA SANCHA
PROVENANT DE SANTA CRUZ DE LOS SEROS, 1096-1097 (JACA)

LA LÉGENDE ARCHÉOLOGIQUE A LA CATHÉDRALE DE MODÈNE

DANS un article paru récemment dans les *Monuments Piot*¹, M. Paul Deschamps cherche de nouveaux arguments pour prouver que les sculptures de la cathédrale de Modène datent du milieu du XII^e siècle. C'est une question que l'on discute depuis douze ans maintenant et que je croyais résolue. Puisqu'elle est d'une importance primordiale pour l'histoire de l'art et de la littérature et entraîne les plus graves conséquences, il est regrettable qu'une différence d'opinion continue à exister.

Il y a quinze ans tout le monde admettait que les sculptures de Modène dataient du milieu du XII^e siècle. En 1916², j'ai osé suggérer, qu'en vérité ces sculptures dataient plutôt du commencement du XII^e siècle. Plusieurs archéologues de France et d'Italie en doutaient, mais l'affaire mieux étudiée, l'un après l'autre, ils se sont déclarés convaincus. Aujourd'hui il me semble

1. Paul Deschamps, *La Légende arthurienne à la cathédrale de Modène et à l'École lombarde de sculpture romane* (Fondation Eugène Piot, *Monuments et Mémoires*, 1925-1926, actuellement publiés, 1927, XXVIII, 69).

2. A. Kingsley-Porter, *Lombard Architecture*. New-Haven, Yale University Press, 1914, 4 vol. I, 269 f.).

aussi rare de rencontrer quelqu'un doutant que les sculptures soient de 1099 à 1106, qu'autrefois il était difficile de trouver un archéologue les attribuant à cette date. L'article de M. Deschamps est donc d'un intérêt considérable et il faut en examiner soigneusement les données.

Inutile de répéter ici les faits historiques connus de tout le monde et admis du reste par M. Deschamps. La cathédrale de Modène commencée en 1099 fut consacrée en 1106¹.

Cependant M. Deschamps ne veut pas croire que les sculptures de Maître Guillaume et de son atelier datent de cette époque. Il trouve le style de ces sculptures tel qu'elles n'ont pu être exécutées qu'un demi-siècle plus tard.

La question se pose donc très nettement : le style des sculptures de Modène est-il celui du milieu du XII^e siècle, et sommes-nous obligés de rejeter pour elles la date de 1099 et 1106 donnée par une inscription et les documents ?

Examinons les arguments par lesquels M. Deschamps arrive à ses conclusions. Il est certain que des analogies, déjà signalées par M. Mâle², existent entre les sculptures de Modène et celles de Saint-Denis.

Pour M. Deschamps de telles analogies prouvent que les sculptures de Modène sont postérieures à celles de Saint-Denis, datées de 1140 environ. Il n'en est rien cependant. Comme M. Loomis³ l'a déjà fort bien remarqué, il y a trois possibilités : 1^o Saint-Denis a influencé Modène ; 2^o Modène a influencé Saint-Denis ; 3^o Modène et Saint-Denis ont subi toutes les deux une influence commune. M. Deschamps ignore les deux dernières possibilités. M. Loomis a bien noté que le style des sculptures de Modène est visiblement plus archaïque que celui de Saint-Denis. L'étude des rapports entre Modène et Saint-Denis ne justifie nullement la conclusion que M. Deschamps en tire.

Le deuxième argument de M. Deschamps ne semble guère plus convaincant. Il remarque qu'à Vérone, sur le portail de l'église de San Zeno, on trouve des sculptures signées par un Maître Guillaume. Ce maître, M. Deschamps voudrait l'identifier avec Maître Guillaume de Modène, et puisque les sculptures de Vérone datent de 1138 environ, M. Deschamps conclut que celles de Modène sont de la même époque. Il me semble que cela ne se tient pas.

1. Voir *Lombard Architecture*, III, 6 f.

2. Emile Mâle, *L'Architecture et la Sculpture en Lombardie à l'époque romane* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1918, LX, 35).

3. Roger Sherman Loomis, *The date, source et subject of the Arturian sculpture at Modena* (*Mediaeval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis*, Paris, Champion, 1927).

Il ne serait pas impossible en effet qu'un sculpteur qui a travaillé à Modène vers 1100, soit encore vivant en 1138. Mais ces deux Guillaume sont deux personnages différents. Il suffit de comparer les photographies des deux ouvrages. Évidemment le style de Modène est beaucoup plus archaïque que celui de Vérone. M. Deschamps lui-même nous conduit à reconnaître que les sculptures de Modène doivent dater du commencement du XII^e siècle.

Le Maître Guillaume de Modène a travaillé aussi à Crémone. C'est un



ÈVE, ADAM ET DIEU, PAR GUILLAUME DE MODÈNE, 1099-1106

(Façade de la cathédrale de Modène.)

fait que M. Deschamps avoue loyalement. Eh bien, les documents nous disent que l'on construisait la cathédrale de Crémone de 1107 à 1117, ce qui correspond fort bien avec les données documentaires de 1099-1106 pour Modène.

Le lecteur de l'article de M. Deschamps s'étonne aussi que l'auteur semble ignorer les autres monuments de l'atelier de Guillaume, monuments d'une importance primordiale pour la question qu'il étudie et qui constituent un ensemble de faits des plus curieux.

Saint Albert est mort à Pontida en 1095. Les sculptures de son tombeau ressemblent beaucoup à celles de la Porta della Pescheria à Modène.

Évidemment donc, en Lombardie, à la fin du ^x^e siècle, on faisait des sculptures en pierre fort semblables à celles de Modène. Des analogies plus frappantes encore entre les sculptures de Modène et les œuvres du commencement du ^{xii}^e siècle se trouvent en dehors de la Lombardie.

La Puerta de las Platerias à Santiago de Compostelle fut érigée en 1103¹. On retrouve à Santiago les statues de jambages caractéristiques de la



Phot. Lotze.

ADORATION DES MAGES, PAR GUILLAUME DE VERONE, 1138

(Église San Zeno, à Vérone.)

cathédrale de Crémone que l'on retrouve à Saint-Denis. C'est cependant le tympan de Santiago qui présente les rapports les plus frappants avec les travaux de Guillaume. Je laisse les photographies parler d'elles-mêmes. Comment M. Deschamps peut-il prétendre que le style des sculptures de Modène n'est pas celui du commencement du ^{xii}^e siècle ?

1. Manuel Gomez Moreno, *Provincia de Leon*. Madrid, Ministerio de Instruccion Publica, 1925, 376 ; A. Kingsley-Porter, *Leonesque Romanesque* (*Art Bulletin*, VIII, 1926, 235),

A Jaca, en Aragon, se trouve le tombeau de Dona Sancha¹, morte en 1096 ou 1097. Il ne faut que comparer ce tombeau avec la sculpture de Guillaume à Crémone pour s'apercevoir de la proche parenté des deux œuvres. Mais c'est en Pouille que l'on trouve l'analogie la plus frappante avec les sculptures de Modène. La basilique de Saint-Nicolas de Bari, commencée en 1087, consacrée une première fois en 1105, a dû inspirer la cathédrale de Modène qui ne fut commencée qu'en 1099. Les deux nefs



TOMBEAU DE SAINT ALBERT, 1095

(Pontida.)

se ressemblent d'une telle façon que l'on ne peut douter que l'une ne soit la copie de l'autre.

En effet, il est sûr que des ouvriers sont venus de Bari à Modène. Le célèbre archivolt de la Porta della Pescheria est très semblable à celui de la Porta dei Leoni à Bari. Celui-ci est un fragment plus ancien que le portail, dans lequel il se trouve actuellement encastré, et fut sans doute sculpté dans la campagne 1087-1105. La réplique de Modène a dû être exécutée vers la même époque.

1. A. Kingsley-Porter, *La Tumba de Dona Sancha y el arte romanico en Aragon* (Boletín de la Real Academia de la Historia, 1926).

Le portail de la cathédrale de Monopoli, commencé en 1107, ressemble étroitement aux travaux de Guillaume à Crémone.

Enfin, dans le trône de Saint-Nicolas de Bari, daté de 1098, par une inscription et une chronique, on retrouve non seulement le style, mais peut-être la main même de Maître Guillaume.

Je laisse encore parler les photographies.

Donc les sculptures de Modène appartiennent à une école qui nous a laissé d'autres œuvres : à Crémone, datées de 1107-1117 ; à Pontida, datées



PORTA DELLA PESCHERIA, DETAIL, 1099-1106

(Cathédrale de Modène.)

de 1095 ; à Santiago de Compostelle, datées de 1103 ; à Jaca, datées de 1097 ; à Monopoli, datées de 1107 ; à Saint-Nicolas de Bari, datées de 1087-1100 ; et surtout le trône de Bari, daté de 1098. Il me semble assez évident que le style des sculptures de Modène est précisément celui du commencement du XII^e siècle.

Je ne crois pas possible que mon raisonnement et la comparaison des photographies permettent encore de croire avec M. Deschamps que les sculptures de Modène puissent d'après leur style, être datées du milieu du XII^e siècle.

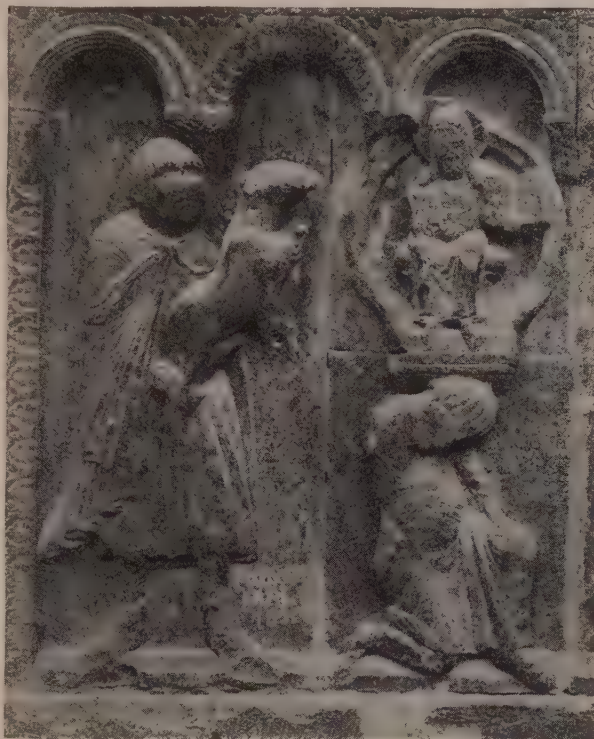
KINGSLEY-PORTER

*
* *

Comme M. Deschamps le reconnaît lui-même, la sculpture arturienne, qui est le sujet de cet article, est non seulement un monument de l'histoire de la sculpture mais encore de l'histoire et de la tradition littéraires, aussi bien que du costume et de l'équipement militaires. Sa date, par conséquent, peut être établie aussi bien à l'aide de documents appartenant au domaine de l'érudition en ces matières, que par sa place dans l'histoire de la sculpture. En fait, on peut dire que les noms des personnages et les détails du costume militaire datent le relief arturien d'une manière aussi certaine que toute autre preuve.

M. Deschamps laisse modestement à d'autres la discussion concernant les questions littéraires. Mais il fait, sous l'autorité de M. Lot, l'éminent érudit arturien, l'exposé suivant au sujet de l'*Historia Regum Britanniae* de

Geoffrey de Monmouth, écrite en 1136. « Cet ouvrage, s'il n'était pas entièrement original, s'il laissait supposer des emprunts à des légendes anciennes, était toutefois la source de toutes les compositions littéraires racontant les exploits du roi Artur et de ses compagnons. C'est Gaufré de Montmouth qui aurait mis à la mode ces récits et son œuvre aurait provoqué la création d'une quantité de romans où figuraient les mêmes personnages ». Sans mettre si peu que ce soit en doute la parfaite bonne foi de M. Deschamps, on est porté à discuter l'exactitude de cette citation. Si M. Lot et M. Bédier



DIEU ET ABEL, PAR GUILLAUME DE MODÈNE

1099-1106

(Façade de la cathédrale de Modène.)

souscrivent à cette manière de voir, c'est qu'ils ont complètement changé d'opinion, on pourrait même dire qu'ils ont retourné leur opinion à ce sujet. En 1896, M. Lot écrivait (*Romania*, XXV, 2): « Elle (la forme Walgainus) prouverait donc, non pas que la source de Gaufrei de Monmouth

est armoricaine, mais qu'elle est française. Ce résultat, *important pour la date de propagation des légendes arturiennes*, n'aurait rien d'étonnant ». Le sens est clair : pour M. Lot, il y avait, déjà avant Geoffrey, des légendes en France au sujet d'Artur.

En 1905, M. Bédier écrivait (*Roman de Tristan*, par Thomas, II, 154) : « Entre la conquête de l'Angleterre par les Normands (1066) et le premier roman conservé de Chrétien de Troyes (1168), une période séculaire s'écoule. Plusieurs indications concordent à prouver que pendant cette période s'est développée toute une première floraison de poèmes arturiens ». Pas un mot de Geoffrey de Monmouth. En 1921, M. Jeanroy qui fait éga-



CATHEDRALE DE MODÈNE, NEF

lement autorité en la matière, disait (*Hist. de la Nation Française*, de Hanotaux, XII, 282) : « Dans le chaos d'aventures qui forme la trame de ces merveilleux récits flottent des traditions de toute provenance, des débris des mythologies les plus diverses, des thèmes des contes populaires dont l'origine nous échappe ; mais il est certain que c'est en pays celtique que s'est fait l'amalgame, et que cette confuse matière mérite vraiment l'épithète de « bretonne » qui lui a été de tout temps attribuée ; le

scenario arturien vient de Geoffroi de Monmouth, collecteur de traditions celtiques ».

Je ne sais pas exactement ce que M. Lot et M. Bédier ont dit à M. Deschamps et je ne saurais assez répéter que je ne mets pas une minute en doute sa parfaite bonne foi. Mais au seul point de vue de ce fait connu que



EGLISE SAINT-NICOLAS A BARI, INTERIEUR

pas un seul romancier du XII^e siècle n'a donné le moindre témoignage qu'il ait jamais lu Geoffrey de Monmouth, quoique quelques-uns d'entre eux se soient servis de son traducteur Wace, il est permis de penser que M. Deschamps fait erreur quand il attribue à ces éminents érudits une opinion inverse de la leur, en donnant Geoffrey comme la source de toute la littérature arturienne.

Mais' la question est vraiment sans importance car personne ne conteste que la source des sculptures de Modène ne soit littéraire.

Foerster¹ Bruce² et M. Mâle les attribuent à l'influence des contes oraux, et que de semblables récits fussent en circulation avant Geoffrey, nous en avons le témoignage le plus explicite dans William de Malmesbury en 1125: *Hic est Artur de quo Britonum nugae hodieque delirant, dignus plane quem non fallaces somniarent fabulae, sed veraces praedicarent historiae*³. Voici maintenant la preuve évidente que les *Bretons* mentionnés ici sont des *Bretons* continentaux⁴. Les noms gravés sur la sculpture de Modène sont semblables à des noms bretons. Donc nulle théorie de l'influence de Geoffrey



PORTA DELLA PESCHERIA. DETAIL, 1099-1106

(Cathédrale de Modène.)

sur la littérature n'exclut la possibilité que les contes bretons d'Artur ne fussent traduits en pierre à Modène avant Geoffrey.

En outre, la sculpture ne représente aucune scène décrite dans Geoffrey. Les noms Galvariun, Burmaltus, Mardoc, Carrado ne paraissent pas dans Geoffrey. La dame, que j'ai prouvé être la reine d'Artur, porte le nom

1. W. Foerster, *Kristian von Troyes, Wörterbuch*, 19.

2. J. D. Bruce, *Evolution of Arthurian Romance*, I, 17; E. Mâle, *l'Art religieux du XII^e siècle*, 270.

3. *De Gestis Regum*, I, 8; ed. Stubbs, p. II.

4. *Zeitschrift für französische Sprache*, XX, 79 ff.

breton de Winlogee et non pas celui de Guenhumara ou Ganhumara que lui donne Geoffrey¹. La forme Isdernus, contenant l'*n* final du Gallois Ederne ne peut pas être dérivée de la forme Hiderus employée par Geoffrey et elle doit être présumée antérieure². L'examen de ces noms écarte entièrement l'hypothèse que l'histoire soit prise dans Geoffrey. Elle est manifestement fondée sur une tradition indépendante et est à quelque égard plus près des sources originales du cycle arturien en pays de Galles. En définitive le nom Isdernus tend à dater la sculpture d'avant 1136.

Revenons à la question décisive du costume et de l'équipement militaires. Ici M. Deschamps reconnaît qu'il a pris pour guide M. le commandant Lefèbvre des Noettes. Si j'en juge par son article du *Bulletin Monumental*³ sur la date de la tapisserie de Bayeux, M. Lefèbvre des Noettes connaît mieux les choses concernant les chevaux et les cavaliers du Moyen Age que leurs dates exactes.

Par exemple, voici quelques citations⁴ : « L'étrier nous rapproche du milieu du XII^e siècle... le casque à nasal est aussi un franc élément du milieu du XII^e siècle ». Quiconque ayant étudié avec quelque soin les manuscrits et les monuments datés du XI^e siècle sera surpris de telles remarques faites par un spécialiste en ces matières. Car dans le manuscrit du *Beatus de Saint-Sever*, daté d'avant 1072, l'étrier et le casque à nasal sont visibles⁵, et l'illustration, qu'invoque M. Lefèbvre des Noettes pour prouver que ces étriers étaient rares au XI^e siècle, la date lui-même du X^e siècle⁶.

C'est apparemment en s'appuyant sur cet article erroné que M. Deschamps affirme que « la tapisserie de Bayeux est datée généralement des environs de 1125 ». Des autorités aussi éminentes que M. Lauer, M. Sauvage, M. Prentout, M. Enlart, M. Levé ne sont pas de cet avis⁷. Ils placent tous la broderie avant 1092. De sorte que, quand M. Deschamps démontre avec beaucoup de soin que le style des armures et la manière de tenir la lance dans la sculpture de Modène sont d'une époque plus tardive que celle de

1. Ces formes de noms du M. S. de Berne m'ont été aimablement fournis par le Rev. Acton Griscon.

2. R. S. Loomis, *Celtic Myth and Arthurian Romance*, 349 ; *Mediæval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis*, 214.

3. *Bulletin Monumental*, 1912, 235.

4. *Ibid*, 241. J'en demande pardon à M. Lefèbvre des Noettes, mais je suis obligé de lui attribuer l'affirmation que les étriers n'apparaissent pas jusqu'au XII^e siècle. *Art Bulletin*, VI, 6 f.

5. *Art Bulletin*, VI, Fig. 6, en face p. 6.

6. *Bulletin Monumental*, 1912, 219. Fig. 9.

7. *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires*, 1924, 118 ; *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LXXXII, 157 ff. ; C. Enlart, *Manuel d'Archéologie*, III, 25 ; *Bulletin Monumental*, 1913, 129 ff.

la tapisserie de Bayeux, il démontre simplement l'évidence. Pour conclure par un argument décisif, M. Deschamps écrit : « Enfin trois cavaliers de Modène



DETAIL DU PORTAIL
PAR GUILLAUME DE MODÈNE, 1107-1117
(Cathédrale de Crémone.)

Dans mon article des « *Mediaeval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis* », j'ai publié côte à côte un chevalier de la Bible d'Etienne Harding (1109) et un chevalier de la sculpture de Modène. Il y a complète correspondance entre les hauberts et les casques. J'indiquais en

d'escrime, M. le commandant Lefèbvre de Noettes a reconnu un caractère attesté, sans doute, par de très rares exemplaires du début du ^{xii}^e siècle, mais qui n'est devenu réellement usuel qu'au milieu de ce siècle ». Et le fait est que si M. Deschamps consulte, page 233, l'article de M. Lefèbvre des Noettes, il trouvera que cette même « méthode, le corps penché en avant, la lance serrée sous le bras » est décrite comme caractéristique du *Beatus* de Saint-Sever¹.

Et le *Beatus* de Saint-Sever date d'avant 1072. Le fait caractéristique, qu'allègue M. Deschamps pour prouver que les sculptures de Modène doivent être placées vers 1150 environ, est en réalité un fait que l'exemple de M. Lefèbvre des Noettes place à la date de 1072 ou antérieurement.

1. L. Delisle, *Mélanges de Paléographie et de Bibliographie*, 129.

outre que les casques de ce type, présentant le profil d'un triangle isocèle, ne se retrouvaient pas plus tard dans le XII^e siècle. M. Deschamps remarque : « Nous ne voyons pas les différences que veut reconnaître M. Loomis entre les casques des combattants de Modène et du deuxième quart ou du milieu du XII^e siècle, tels que ceux de la cathédrale d'Angoulême ». Il est facile de faire échec à M. Deschamps en cette matière. Regardons l'*Histoire illustrée de la littérature française*, par M. Bédier et M. Hazard (page 12). Nous trouvons une bonne reproduction du relief d'Angoulême, mais le casque n'a pas la



SIÈGE EPISCOPAL, PAR GUILLAUME DE MODÈNE (?), 1098

(Église Saint-Nicolas, Bari.)

forme d'un triangle isocèle. Revenons à la page 8, nous y trouvons une statue de Roland, datée selon les auteurs « milieu du XII^e siècle ». Mais le type du casque est convexe et beaucoup plus long derrière que sur le front. C'est en fait le casque typique de cette période comme le prouve le Psautier de Saint-Alban et le Goliath de Saint-Aubin¹. Alors et seulement alors, quand M. Deschamps peut produire, venant d'un monument daté d'environ 1150, un chevalier équipé comme ceux de la Porta della Pescheria à Modène, et particulièrement avec un casque conique en forme de triangle

1. A. Michel, *Histoire de l'Art*, I, II, 311 ; A. K. Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, VII, 1069.

isocèle, rencontre-t-il mes conditions. Jusqu'alors la correspondance exacte entre les chevaliers sculptés à Modène et les chevaliers dessinés dans la Bible d'Etienne Harding en 1109, n'apporterait qu'une confirmation décisive des arguments du professeur Porter, tirés des documents et de l'histoire de la sculpture et de la forme des noms.

Enfin M. Deschamps garde un silence discret à propos de la présence de chevaliers bretons à Bari en 1096-7, de même qu'en ce qui concerne les ressemblances entre certaines sculptures de Modène et celles de Bari datées de 1098. C'est un fait certain que le contingent breton de la première croisade séjourna quatre mois à Bari, deux ans avant que commencèrent les travaux de la cathédrale de Modène¹. Rien n'est plus probable qu'ils se distraient aux récits de leur *Britonum nugae* et *fallaces fabulae* concernant Artur. Rien n'est plus vraisemblable qu'un sculpteur ayant entendu un de ces contes, ait apporté à Modène, non seulement le dessin qu'il avait vu sur la *Porta dei Leoni* à Bari, mais aussi un souvenir vivace du conte se rapportant à l'enlèvement de la reine d'Artur. Le résultat est là, sur l'archivolte de la Porta della Pescheria.

ROGER SHERMAN LOOMIS

1. C. W. David, *Robert Curthose*, 97.



DETAIL DU PORTAIL

APRÈS 1107

(Cathédrale de Monopoli.)



LES TUILERIES AVANT 1664, GRAVURE DE MAROT

QUELQUES NOUVEAUX DOCUMENTS

SUR LE

LOUVRE DE LE MERCIER ET DE LE VAU

MALGRÉ le beau travail de Berty, qui reste toujours le point de départ indispensable¹, l'histoire de la construction du Louvre et des Tuileries aux xvi^e et xvii^e siècles appelle encore de nombreuses précisions. Le récent et magnifique ouvrage de M. Gébelin a mis au point ce que nous savions des travaux de la Renaissance². Les remarquables études de M. Batiffol en 1910 et 1912³ et de M. Hauteœur en 1927⁴ ont jeté un jour nouveau sur l'œuvre de Henri IV et de Louis XIV, en versant au débat des textes formels, tirés des archives publiques ou des minutiers notariaux. Je voudrais fournir mon humble pierre à cet édifice documentaire en signalant les pièces qui se trouvent aux Archives Nationales, dans la série des expertises judiciaires (Z¹¹), sur les travaux exécutés sous Louis XIII pour le prolongement de l'aile de Lescot (liasses 257 et 262) et sous Louis XIV pour l'achèvement de la cour (liasses 282, 286, 287). Je me permettrai

1. Berty, *Topographie historique de Paris. Quartier du Louvre et des Tuileries*, 1866.

2. F. Gébelin, *Les Châteaux de la Renaissance* (1928), pp. 131-141.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, pp. 273-298 ; 1912, pp. 173-190 et 417-435.

4. *Gazette des Beaux-Arts*, 1927, pp. 199-218 et *Le Louvre de Louis XIV*, chez Van Oest.

d'ajouter quelques remarques sur la date et le rôle probable des deux plans si intéressants de la collection Destailleur (Bibl. Nat. Estampes, Coll. Destailleur, VI, fol. 147, 148), signalés dès 1895 par Babeau¹ et étudiés de nouveau par MM. Batiffol, Hauteœur et Gébelin.

I. — LES DOCUMENTS

Les Travaux de 1546 à 1624. — Résumons d'abord les faits aujourd'hui acquis sur la période qui va de François I^{er} à Louis XIII.

Le 2 août 1546, François I^{er}, ayant à réparer l'aile occidentale du Louvre de Charles V, choisit pour architecte Pierre Lescot, abbé de Clermont, près de Laval, seigneur de Clagny, riche et indépendant, qui fait de l'architecture et de la peinture en amateur. Lescot restera l'architecte du Louvre jusqu'à sa mort, le 10 septembre 1578, soit pendant trente-deux ans².

François I^{er} meurt le 31 mars 1547, la « grande salle » étant à peine commencée³. Le 14 avril suivant, Henri II confirme Lescot dans ses fonctions. Le gros-œuvre du côté occidental de la cour est terminé en 1548, comme le prouve l'inscription posée par le nouveau roi⁴. La décoration extérieure et intérieure se poursuivra lentement jusqu'en 1558 ou 1559.

Dans l'intervalle, le 16 juin 1549, Henri II fait son entrée officielle dans Paris et, le 10 juillet suivant, approuve un nouveau plan de Lescot, entraînant « quelque démolition de ce qui estoit ja fait et encommencé⁵ ». M. Batiffol explique cette modification par les deux plans de la collection Destailleur, qu'il date de 1549⁶, M. Hauteœur, par un plan de la collection du Louvre⁷. Nous y reviendrons plus loin.

Henri II meurt en 1559 et, sous Charles IX, Lescot continue le côté méridional de la cour jusque vers le milieu de la façade actuelle, comme le prouve l'initiale K du nouveau roi. En 1563, Catherine de Médicis achète les terrains pour le palais qu'elle a projeté aux Tuileries et les travaux doivent commencer peu après le 14 mai 1564, date de la création du bac

1. *Mém. Soc. des Antiquaires*, t. LIV.

2. Berty, I, pp. 208-213.

3. Corrozet, *Antiquités*, Edition 1550, fol. 162 v^o. Berty a attribué à l'édition de 1543 (Louvre, I, p. 216) une autorité quelle n'a pas, n'étant qu'une copie de celle de 1533; cf. mes *Notes sur les vieux guides de Paris*, dans *Mém. de la Soc. de l'Hist. de Paris*, XLVII, p. 218.

4. Corrozet, *Ibid.*, fol. 163 r^o.

5. L. de Laborde, *Comptes des Bâtiments*, I, p. 251.

6. *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, p. 288 et suiv. Dans son récent livre *Le Louvre et les Tuileries* (Lyon, 1926), Marius Vachon a reproduit la thèse de M. Batiffol.

7. *Gazette des Beaux-Arts*, 1927, p. 213 et suiv.

pour amener les matériaux¹, jusqu'en 1572, date où ils seront interrompus. En juillet 1566, Lescot commence la Petite-Galerie (galerie d'Apollon), entre le Pavillon du Roi et la Seine², et la pousse jusqu'au mur de Charles V, encore existant le long du fleuve ; il en construit le rez-de-chaussée, couvert probablement en terrasse, mais non la partie supérieure³.



VUE DU QUAI DU LOUVRE EN 1574
AVANT LA CONSTRUCTION DE LA GRANDE GALERIE

(Cabinet des Estampes, Paris.)

Les guerres civiles empêchent Henri III de rien faire pour le Louvre et Lescot meurt le 10 septembre 1578. Dès sa rentrée à Paris, le 22 mars 1594, Henri IV reprend les projets anciens. Il s'occupe d'abord de faire réparer les

1. Berty, II, p. 7 ; Gébelin, p. 135.

2. Berty, I, 258 ; Batiffol, 1912, p. 185 et suiv. ; Gébelin, p. 137.

3. Gébelin, p. 137.

bâtiments des Tuileries, abandonnés depuis vingt-deux ans, et d'achever la décoration du côté méridional de la cour du Louvre, commencé par Lescot¹. Puis, le 9 janvier 1595, il met en adjudication les travaux de la Grande-Galerie, où rien encore n'a été fait, et qui sont adjugés le 11 à l'entrepreneur Fleurant Fournier et ses associés. Le roi continue ainsi le « grand dessein » du Louvre, c'est-à-dire le quadruplage de sa cour et sa jonction aux Tuileries, dessein que les lettres patentes du roi, du 17 novembre 1594, et la lettre de Malherbe, du 20 janvier 1608², révèlent comme certainement antérieur à Henri IV, sans qu'on ait pu jusqu'ici préciser sa date de naissance.

Sous la surveillance des architectes Jacques II Androuet du Cerceau et Louis Métezeau, qui ont peut-être repris les plans de Lescot, les entrepreneurs poussent la construction jusqu'à trente-et-une toises de la porte Neuve du rempart, soit un peu après la porte de la Galerie dite de Jean Goujon. Le mur extérieur de la Galerie est établi sur les fondations du mur de Charles V, préalablement démoli. En 1603, à la suite de démêlés avec Fournier et ses associés au sujet des paiements, une nouvelle adjudication est faite, le 1^{er} février, à Jean Côin et ses associés, qui, de 1603 à 1609, poussent la Galerie jusqu'au Gros Pavillon, aujourd'hui pavillon de Flore, et, de là, jusqu'au Pavillon de Bullant³.

L'assassinat du roi, en 1610, interrompt les travaux. Mais Louis XIII ne perd pas de vue « le grand dessein », comme le prouvent un jugement du Bureau de la Ville, du 6 avril 1616, et une donation de terrain faite par le roi, en 1620, au voisinage du Louvre⁴. Enfin par ses lettres patentes du 5 janvier 1624, vérifiées au Parlement le 21 mars⁵, le roi déclare son intention de continuer l'œuvre de ses prédécesseurs, en se faisant « représenter les plans et desseins... qui furent faits et arrêtés, après bonne et mûre délibération, du règne du roi Henri II, que Dieu absolve ». Le procès-verbal d'adjudication du 27 avril suivant (rédigé le 14 mai), dont il sera question plus loin, ajoute que, « le roi ayant déclaré son intention de continuer le Louvre et d'en faire *un plan nouveau* », Jean de Fourcy, superintendant des Bâtiments, son fils Henri, intendant, et Jean de Donon, contrôleur général, « ont fait ledit plan ».

Les Travaux de Le Mercier. — Le 14 avril 1624, comme suite à la déclaration précédente, les deux Fourcy et Donon dressent le « Devis des

1. Batiffol, 1912, p. 182 et suiv.

2. Batiffol, 1910, p. 280; Hoche, *Paris occidental*, II, p. 844 (1914).

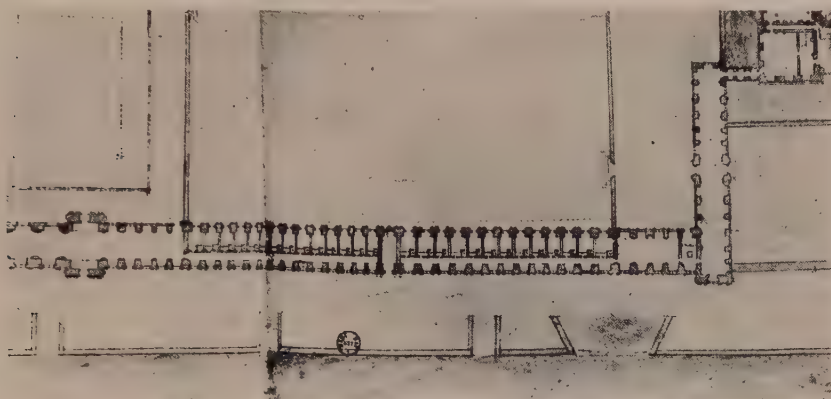
3. Batiffol, 1912, pp. 183 et suiv., 418 à 428.

4. Batiffol, 1910, p. 279.

5. Archives Nationales, O¹ 1669 et X^{1a} 8650, fol. 136 v^o.

ouvrages de maçonnerie qu'il convient faire de neuf pour le Roy en la continuation de son château du Louvre, depuis le grand escallier qui est à présent fait, jusques et compris le pavillon semblable à celui dans lequel Sa Majesté est à présent logée¹ ». Il s'agit donc du prolongement de l'aile de Lescot et du quadruplage de la vieille cour.

D'après ce devis, on doit faire les fondations « jusqu'à six pieds au-dessus du rez-de-chaussée du fond du fossé », comme à l'ancien bâtiment, en leur donnant un talus semblable. Rien ne sera construit à l'emplacement du vestibule (pavillon de l'Horloge) et du second escalier (symétrique de celui de Lescot). Sur le surplus, sera élevé un corps de logis semblable à celui où sont la Grande Salle, l'antichambre et le Cabinet du Conseil, et de même



PLAN DE LA PREMIÈRE PARTIE
DE LA GRANDE GALERIE DU LOUVRE, PAR PIERRE LESCOT
(Cabinet des Estampes, Paris.)

longueur et largeur. Il comprendra, au rez-de-chaussée, une grande salle, un escalier ovale et, au bout, un pavillon semblable à celui du roi, sans murs de refend. On élèvera le premier étage « jusqu'à la deuxième corniche de l'ordre corinthe », pareil à l'autre aile, sauf les figures sculptées que le roi se réserve de donner à des artistes de son choix et qui n'entrent pas dans le devis. L'étage comprendra une grande salle, voûtée en anse de panier, avec pilastres toscans. Le pavillon du bout sera également construit jusqu'au premier étage inclus. Les issues sur les rues de Beauvais et du Louvre, pour la sortie des terres excavées et l'entrée des matériaux, seront ouvertes aux frais de l'entrepreneur, le roi donnant le terrain. Les maîtres maçons appelés à soumissionner doivent remettre leur prix dans les vingt-quatre heures.

1. Archives Nationales, Z¹ 262, à la date du 30 juin 1644.

Ce devis est, comme on l'a vu, accompagné d'un « plan nouveau » fait, sous la direction des Fourcy, peut-être par Jacques Le Mercier, l'architecte de Richelieu, qui aura plus tard la direction des travaux, et dont le rôle de créateur se borne à l'établissement du « vestibule », reliant le nouveau bâtiment à l'ancien, le reste n'étant qu'un travail de copie. On vient de voir que ce vestibule et l'escalier adjacent sont exclus des travaux mis en adjudication, le roi se réservant, pour cette partie nouvelle, sujette à modifications, d'être son propre entrepreneur, ou de désigner l'exécutant.

Le même jour, les Fourcy demandent à Salomon de Brosse et à Clément Métezeau, architectes des bâtiments du roi, et à Remi Colin, son maître des œuvres de maçonnerie, de désigner les maçons à appeler en concurrence, comme les plus capables. Ceux-ci indiquent : Claude Vellefaux, Charles David, René Fleury, Martin Boullé, Christophe Gamard, Nicolas Huau, Jean Gobelin, Charles du Ry, Sébastien Jacquet, Jean Thiriot, Claude Monnard, Isidore Guyot, Jean Autissier, Louis et Perceval Noblet, tous maîtres maçons¹. Le devis leur est envoyé, ainsi qu'aux architectes du roi, Clément Métezeau, Jacques Le Mercier, Paul de Brosse (fils de Salomon) et Jean Androuet du Cerceau (fils de Baptiste, petit-fils de Jacques I^{er} et cousin de Salomon de Brosse), enfin à Remi Colin². On reçoit seize réponses, dont douze émanant des premiers maçons nommés sur la liste précédente et quatre des architectes ; elles sont envoyées au Conseil du roi à Compiègne. Dans sa séance du 22 avril, celui-ci, peu satisfait sans doute des prix remis, décide que tous les soumissionnaires seront convoqués le samedi 27 avril, pour qu'il soit procédé à l'adjudication³.

Le 24 avril, Thomas de Bonigalle, huissier du Conseil, signifie l'assignation aux intéressés. Dans la séance du 27 avril (dont le procès-verbal, relatant les faits précédents, ne sera dressé que le 14 mai), quatorze concurrents refusent de consentir aucun rabais. Claude Monnard baisse son

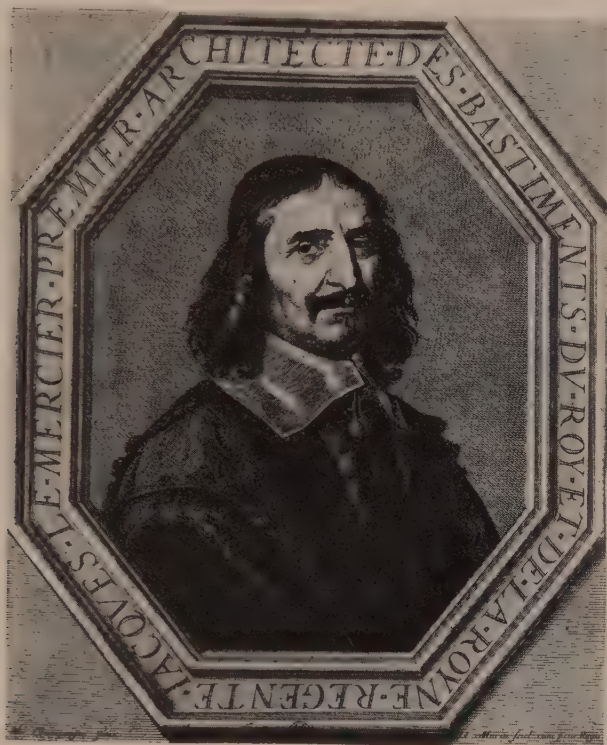
1. Leurs noms reviennent constamment dans les expertises de l'époque. Claude Vellefaux avait construit l'hôpital Saint-Louis ; Gamard était voyer de l'abbaye Saint-Germain et très employé dans le faubourg ; Thiriot était le maçon attitré de Richelieu ; Autissier avait été l'entrepreneur et l'architecte du palais de la reine Marguerite ; Du Ry, neveu de Salomon de Brosse, était aussi architecte. Il est curieux qu'on n'ait pas désigné Nicolas Messier, que nous retrouverons tout à l'heure. Peut-être de Brosse était-il en mauvais termes avec lui.

2. Des architectes employés par le roi en 1624, Salomon de Brosse et Clément Métezeau touchent 2400 livres par an, Le Mercier 1200, Paul de Brosse et Jean Androuet 800, Le Muet 600 ; Berty, II, pp. 218-219.

3. Archives Nationales, E 78^e, fol. 77. M. Batiffol, qui n'a connu que cet arrêt, a cru à tort que Salomon de Brosse était en disgrâce et que Le Mercier avait été adjudicataire ; il n'a pas su non plus les noms de tous les maîtres maçons consultés ; 1910, 274-275.

prix, offrant de faire les travaux à 144 livres 10 sous par toise. Mais Charles Du Ry, pour lui et ses associés, offre de les faire à 129 livres par toise, la « vidange » des terres devant être comptée à raison de 7 livres la toise. Il est déclaré adjudicataire.

Le 6 mai suivant, par acte devant Le Camus, passé dans l'hôtel de Fourcy, rue de Jouy, Paul de Brosse et Jean Androuet du Cerceau, architectes,



PORTRAIT DE LE MERCIER
PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE
GRAVÉ PAR MORIN

Charles Du Ry et Salomon de la Fonds, maîtres maçons, tous élisant domicile « en l'hostel du Luxembourg », demeure de Salomon de Brosse, sauf Du Ry, qui donne son adresse rue de Poitou, s'associent pour exécuter les travaux du Louvre, stipulés dans le devis du 14 avril, aux prix de 129 livres et 7 livres la toise. C'est un pacte de famille, conclu sous l'égide du vieux Salomon de Brosse, puisque Paul de Brosse est son fils et les trois autres ses neveux ou cousins¹.

1. Voir le livre de M. Pannier sur *Salomon de Brosse* et mes études sur *l'Enceinte des Fossés-Jaunes* et sur *l'Hôtel de Cavoye*. On remarquera l'analogie complète qui

Pour des raisons qui nous échappent, mais qui doivent être à la fois d'ordre politique et financier, cette adjudication du 27 avril 1624 n'aura *aucune suite* et les travaux ne sont même pas commencés. Au début de juillet, le roi pose solennellement la première pierre des nouvelles constructions¹ ; mais on se contente, les mois suivants, d'acheter quelques maisons de la rue de Beauvais, sans doute pour créer les issues prévues dans le devis. Ainsi, le 21 septembre, Rémi Colin et Gilles le Redde, maîtres généraux des Bâtiments du roi, quatre bourgeois et deux maçons jurés, parmi lesquels Jean Autissier, font la prisée contradictoire de la maison de l'*Image Saint-Roch*, qu'ils évaluent 21 500 livres². D'autre part, la mise à l'écart des adjudicataires de 1624 n'entraînera pour eux aucune défaveur, puisque, en 1631 et années suivantes, Charles Du Ry a la direction technique des travaux de la nouvelle enceinte, dite des *Fossés-Jaunes*, et fait le plan des portes ;³ puisque Jean Androuet du Cerceau sous-traite avec Louis Le Barbier, chef de l'entreprise, la maçonnerie du front bastionné et celle de la nouvelle porte Montmartre³ ; puisque le même du Cerceau construira, en 1636-1640, le grand hôtel de Bretonvilliers et nombre d'autres immeubles.

Les travaux de l'aile de Le Mercier ne commencent qu'au début de 1639 et ne sont pas remis en adjudication. Pendant quatre ans, de 1639 à 1642, ils sont exécutés par Nicolas Messier, maître maçon, choisi par le nouveau surintendant des Bâtiments François Sublet, seigneur de Noyers, et payé directement par lui, sous la surveillance du nouveau contrôleur Anne Jacquelin. Le 23 février 1639, Jacques Le Mercier, architecte, Michel Villedo et Denis de Meseretz, maîtres des œuvres de maçonnerie et de charpenterie du roi, et Claude Monnard, juré du roi ès-œuvres de maçonnerie, se transportent au Louvre pour aviser aux moyens d'étayer, s'il y a lieu, l'escalier de Lescot, « en sorte que, par la démolition de l'Office de la Bouche, de la Salle du Conseil et autres vieux logements contre lesquels il est appuyé, pour joindre le bastiment ci-devant fait *contre celui qu'on continue à présent*, il n'en arrive aucun inconvénient ». Les experts sont d'avis qu'on peut conserver les murs de la cage de l'escalier, qui sont solides⁴.

Mais, en 1642, la mort de Richelieu, puis celle de Louis XIII, font subir aux travaux un nouveau temps d'arrêt. En mai 1644, Jean Androuet du

existe entre cette association d'entrepreneurs de 1624 et celles de 1595 et 1603, dont a parlé M. Batiffol (1912, pp. 422-423).

1. *Mercur*e, X, p. 770.

2. Archives Nationales, Z¹_J, liasse 256.

3. Voir mon travail sur cette enceinte.

4. Archives Nationales, Z¹_J 257.

Cerceau, qui ne peut, sans doute, se consoler de n'avoir pas été choisi, offre d'achever la maçonnerie, soit à forfait à raison de 160 livres la toise, soit avec un rabais de 65 livres par toise sur le prix de revient de 1639 à 1642¹. Cette dernière offre aurait de quoi surprendre si un document qu'on verra plus loin ne nous apprenait que, pendant ces quatre ans, Messier n'a pas été payé *à la tâche*, mais *à la journée*. Connaissant le danger de ce mode de règlement, du Cerceau s'attend à un coût exorbitant. Sa seconde proposition est acceptée par arrêt du Conseil du 21 mai et, le 30 juin 1644, Michel Villedo, déjà nommé, Christophe Gamard et Pierre Marie, jurés du roi ès-œuvres de maçonnerie, représentant l'Administration, François Passard et Claude



L'AILE DE LE MERCIER, PAR ISRAEL SILVESTRE

Monnard, aussi jurés, nommés par du Cerceau, font le toisé contradictoire des travaux exécutés par Messier de 1639 à 1642.

Ces travaux comprennent : 1^o le « vestibule » (pavillon de l'Horloge), les cheminées au-dessus du vieil escalier (de Lescot), servant de garde-meubles, et le corps d'escalier neuf, sauf la voûte ; 2^o au grand corps de logis suivant, le mur du côté du fossé, entre l'escalier et le nouveau pavillon, élevé sur 18 toises 2 pieds de long et 13 toises 3 pieds 1/2 de haut ; le mur sur la cour, élevé sur 21 toises de long et 13 toises 2 pieds 1/2 de haut ; le fronton au-dessus de ce mur ; le mur faisant avant-corps au-dessus de la première corniche, du côté du fossé, élevé sur 6 toises 4 pieds 1/2 de haut ; la continuation du mur de la grande salle, en sa face du dedans, élevé

1. Tous les actes qui suivent, dans Archives Nationales, Z¹J 262.

jusqu'au premier étage, au-dessous de la demi-voûte sphérique; la continuation du mur de la grande salle du côté de la cour principale; 3^o le gros pavillon d'encoignure, sur la rue de Beauvais, élevé jusqu'au premier étage; 4^o le logis en équerre sur la cour (face Nord), élevé jusqu'au premier étage près du pavillon et seulement jusqu'aux fondations à hauteur de l'hôtel de Rostaing. Le total représente 3 314 toises. Les sommes payées à Messier pendant ces quatre ans s'élèvent à 640 130 livres 16 sous, d'où il faut déduire 93 930 livres 11 sous 10 deniers de matériaux à pied d'œuvre. Reste 546 200 livres 4 sous 2 deniers, ce qui, pour 3 314 toises, met la toise à 164 livres 16 sous 4 deniers. Déduction faite du rabais de 65 livres offert par du Cerceau, celui-ci doit achever les travaux à 99 livres 16 sous 4 deniers la toise.

En août suivant (la date est restée en blanc), Sublet de Noyers, prépare le *Devis des ouvrages de maçonnerie à achever*, qui consiste: 1^o à terminer la chambre voûtée du haut du grand escalier neuf, comme celle du vieil escalier; 2^o à poser « les amortissements du dernier étage attique, qui sont prêts dans la salle neuve »; 3^o à faire les fondations des colonnes, entre la grande salle neuve et le salon; 4^o à élever les colonnes, sur deux rangs, d'une seule pièce, en pierre de Saint-Cloud, cannelées comme celles du grand vestibule; 5^o à faire la voûte du salon; 6^o à élever les murs du pourtour du grand pavillon, du côté de la rue de Beauvais; 7^o à élever la voûte du premier étage, en arc de cloître surbaissé; 8^o à faire la maçonnerie des tuyaux et manteaux de cheminée de ce pavillon; 9^o à finir les murs du corps de logis en retour sur la rue de Beauvais, en posant des dalles de liais au-dessus du premier ordre, puis le second ordre et l'attique, en construisant les murs de refend et la voûte du premier étage. Suivent des prescriptions spéciales pour les fondations et les colonnes, et l'indication qu'un autre vestibule sera construit au milieu de cette face Nord. Dans la formule finale, Sublet de Noyers enjoint à du Cerceau de prendre connaissance du procès-verbal de toisé du 30 juin, pour procéder à la rédaction du marché, aux conditions de l'arrêt du Conseil du 21 mai.

Si du Cerceau n'a pas donné signe de vie, c'est que le toisé du 30 juin a été pour lui une amère désillusion. Il n'est pas douteux que, en faisant sa double et imprudente proposition, il s'attendît à un prix de revient voisin de 225 livres, mettant son prix au rabais dans les environs de son prix forfaitaire de 160 livres. Faire en 1644, à moins de 100 livres la toise, des travaux qu'il a soumissionnés en 1624 à 129 livres et qui, de 1639 à 1642, ont coûté près de 165 livres la toise, serait pour lui la ruine. Après avoir, sans doute, vainement cherché à apitoyer de Noyers, il présente, le 8 octobre, un mémoire, demandant des rabattements sur le toisé, ramené de 3 314 toises

à 3 259, et des rabattelements sur le prix des matériaux à pied d'œuvre, ramené de 94 000 livres à environ 80 000.

Le 2 décembre 1644, Michel Villedo et ses collègues procèdent sur place à un examen de ce mémoire. Les trois représentants du surintendant ramènent le toisé à 3 285 toises 1/2 10 pieds et le prix des matériaux en place à 87 127 livres 11 sous 10 deniers, ce qui, la somme totale des dépenses restant la même, élève le prix de revient à 168 livres 6 sous la toise et le prix au rabais de du Cerceau à 103 livres 6 sous. Les deux représentants de l'architecte acceptent le nouveau toisé, mais diminuent un peu le prix des matériaux, fixant le prix de du Cerceau à 104 livres 6 sous.



FAÇADE OCCIDENTALE DU LOUVRE A LA FIN DU RÈGNE DE LOUIS XIII
PAR ISRAEL SILVESTRE

Là s'arrêtent les renseignements des Archives. Mais le nouveau prix offert à du Cerceau était encore ruineux et il est certain, le devis préparé par Sublet de Noyers étant resté sans date et sans signatures, que l'affaire fut classée. La mort de Sublet, le 20 octobre 1645, fit abandonner le « grand dessein » du Louvre et Jean Androuet du Cerceau ne lui survécut que de quelques années. La dernière mention qu'on ait de lui, une déclaration de terres à Montmartre, est du 15 mai 1649¹.

L'intérêt des documents qui précèdent ne consiste pas seulement dans

1. Voir mon étude sur Clignancourt. Signalons, au 9 janvier 1636, la prise des travaux de charpenterie faits par Claude Dublet au Louvre, dans la Grande Galerie et aux Tuileries pendant les six derniers mois de 1635 ; Archives Nationales, Z¹ 256.

leurs précisions sur les dates et l'amplitude de l'œuvre de Le Mercier, mais encore dans le rôle de la famille du Cerceau-de Brosse. Plus on étudie l'architecture de cette époque, plus on se convainc qu'on ne saurait exagérer l'influence de ce clan, jusqu'au jour où François Mansart imposa la sienne. Cependant, bien des obscurités subsistent. On se demande en particulier comment, pendant quinze ans, de 1624 à 1639, Richelieu n'a rien fait pour le Louvre, puis y a consacré 640 000 livres en quatre ans, lui qui dépensait des sommes énormes au palais Cardinal, à Rueil et à Richelieu et qui préparait, en réalisant l'enceinte de Charles IX, un magnifique cadre au Louvre agrandi. On en vient à penser que c'est par remords qu'il a donné son palais de Paris au roi.

Les Travaux de Le Vau. — En 1652, Louis XIV réoccupe le Louvre, abandonné depuis neuf ans, et c'est à des travaux d'aménagement qu'il faut d'abord procéder. En 1653, c'est encore Nicolas Messier, associé à Jean Postel, qui est chargé d'organiser le rez-de-chaussée de l'aile de Le Mercier en « appartement commode » pour le Conseil¹. Jacques Le Mercier meurt le 3 juin 1654, en sa maison de la rue de l'Arbre-Sec, et son successeur, Louis Le Vau, s'occupe d'achever l'appartement des bains d'Anne d'Autriche, au rez-de-chaussée de l'aile méridionale de la cour (1653-1655), d'aménager son appartement d'été, au rez-de-chaussée de la Petite-Galerie (1655-1658), d'agrandir l'appartement du roi (1654-1655), d'organiser ceux du cardinal Mazarin et de quelques autres habitants du palais, d'édifier une chapelle dans le vestibule de Le Mercier, qui est l'actuelle salle des bronzes antiques (1655-1659), — tous travaux minutieusement décrits par M. Hauteœur.

De 1654 à 1656, année de sa mort, c'est toujours Nicolas Meissier, associé à André Mazières, qui est l'entrepreneur du Louvre, qui refait à neuf, après démolition de l'ancien, l'escalier situé « dans l'angle des bastiments du Louvre servant aux logements », qui travaille à l'appartement de la future reine, à celui de M^{me} de Mancini, au Goblet du roi et de la reine, à la panneterie, aux logis de M. Séguier et du duc d'Amville, à la salle des Gardes, à l'appartement d'été de la reine-mère².

Colbert ne perd pas de vue le « grand dessein » et, dès 1657, demande des plans à Le Vau. Mais la guerre avec l'Espagne empêche de reprendre les travaux neufs. On y songe si peu que, en 1657 également, à la colère de Mazarin qui n'aime pas le gaspillage, Anne d'Autriche donne à M^{me} de Beau-

1. Archives Nationales, O¹ 1669-4.

2. Prisée du 22 au 24 janvier 1657 par Michel Villedo ; le total monte à 8 122 livres 4 sous 11 deniers ; Archives Nationales, Z^{1J} 279.

vais, pour son hôtel de la rue Saint-Antoine, les matériaux encombrant encore la cour du Louvre depuis les expertises de 1644. Cependant le 8 avril 1658, le roi acquiert du tuteur de la fille mineure de Charles de Souvré, marquis de Courtanvaux, moyennant 90 000 livres, l'hôtel dit de Souvré, ouvrant rue Fromenteau (et non rue de Beauvais, comme on l'a dit par erreur), à peu près à hauteur du milieu de l'aile de Le Mercier¹.

Les préliminaires de paix sont signés le 4 juin 1659 et il semble qu'on ne les ait pas attendus pour recommencer à travailler au gros pavillon de la rue de Beauvais et à l'aile septentrionale de la cour. Le 20 août, un arrêt du Conseil déclare que le roi, ayant fait abattre la vieille cour des cuisines (derrière l'aile de Lescot), a résolu d'acheter les maisons situées dans la rue Fromenteau « après l'hôtel de Souvré et en retour sur la rue de Beauvais », pour y loger ses cuisines et communs, en attendant qu'on les reconstruise « suivant l'ancien dessein » ; en conséquence, les maisons précitées, « jusques au pavillon du coin du Louvre, *qui se bastit présentement* », seront acquises à dire d'experts, et, en cas de refus des propriétaires, les fonds seront déposés chez le notaire de Beauvais.

Le 20 septembre suivant, sur l'ordre d'Antoine Ratabon, surintendant des Bâtiments, et de Henri Guichard, intendant, Michel Villedo, représentant le roi, et Charles de Rondelet, sieur de Richeville, représentant la propriétaire, font la prisée contradictoire de l'hôtel faisant le coin méridional des rues Fromenteau et de Beauvais, et tenant au sud et par derrière à la nouvelle basse-cour du Louvre, ancien jardin de l'hôtel de Souvré. Il appartient alors à Marie du Pré, veuve depuis 1650, de Jean Sevin, seigneur de Bandeville, Magny, la Cour du Bois et Conflans, maître des requêtes de l'hôtel, et tutrice de ses trois enfants mineurs, et est dit hôtel de Chemerault². L'immeuble, dont un croquis est joint à la minute, est estimé 52 500 livres³ et acquis pour ce prix par le roi, devant de Beauvais, le 26 avril 1660⁴.

1. Le 7 janvier, trois mois avant la vente, avait eu lieu le toisé des réparations faites à l'hôtel pour le défunt marquis ; Archives Nationales, Z^{1J} 280.

2. M. Hauteœur a déformé ces noms (*Le Louvre de Louis XIV*, p. 100). L'hôtel occupait l'emplacement de trois vieilles maisons, acquises par Henri IV en juin et juillet 1605 (Berty, *Louvre*, I, pp. 45, 46), dont le terrain avait dû être revendu vers 1615 à Charles de Barbezières, comte de Chemerault, époux de Madeleine Tabouret, fille de Martin Tabouret, ancien notaire (1631-1635), puis associé du partisan François Catelan, et riche de 600 000 livres de dot (Tallemant, IV, 445).

3. Archives Nationales, Z^{1J} 282.

4. Etude Delestre. L'acte ne fournit pas les origines de propriété. Il indique seulement que l'hôtel appartenait à Jean Sevin de son propre, « comme lad. dame sa veuve l'a déclaré et affirmé ».

Les 11, 16 et 22 décembre 1659, a lieu la prisee des travaux de couverture, charpenterie et maçonnerie (par Jean Postel et André Mazières), faits au théâtre des « Comédies domestiques », dans l'aile Nord des Tuileries¹.

Le 7 juin 1660, Le Vau traite la charpenterie du côté Nord de la cour du Louvre et l'ordonnance du 31 octobre suivant, promulguée le 6 novembre, ordonne la continuation des travaux sur les côtés Sud et Est. Ils commencent du côté Sud, avec André Mazières et Antoine Bergeron comme entrepreneurs, suivant marché du 3 janvier 1661. Mais, le 6 février suivant, le feu dévore la Galerie des Rois, au premier étage de la Petite Galerie, et Le Vau doit s'occuper parallèlement de sa réfection, la transformant en un double corps de bâtiment, où il veut loger la bibliothèque et une salle de comédies domestiques².

Le 15 décembre 1661 a lieu la prisee d'une maison de la rue Fromenteau, appartenant à M^{me} Luillier, et tenant d'un côté à la maison du *Sauvage*, nouvellement acquise par le roi, de l'autre à M. de Fléxelles ; elle est estimée 30 000 livres³.

Les 10 et 11 janvier 1662, sur l'ordre de Ratabon, surintendant, et de La Motte-Coquart, intendant des bâtiments, Michel Villedo et Louis de Verdun font, en présence de Le Vau, le toisé des ouvrages de maçonnerie exécutés par Mazières et Bergeron « pour la continuation des bâtiments anciens de la cour du Louvre » et ceux « du côté du petit jardin (plus tard jardin de l'Infante), jusque contre la Grande Galerie ». Ces ouvrages comprennent : 1^o le « dôme du costé du petit jardin, vers la rivière » (pavillon central du côté Sud de la cour), le corps de logis suivant ce dôme, le « grand pavillon du costé de la rivière » (symétrique du pavillon du Roi), le commencement de l'aile en retour « du costé de Bourbon », enfin la continuation du « vieil logis jusque contre le dôme premier déclaré », en un mot tout le côté méridional et l'amorce du côté oriental, faisant 834 toises 12 pieds et demi ; — 2^o les ouvrages du salon et de la salle de comédie, près de la Grande Galerie, la bibliothèque du côté de la cour des cuisines, l'escalier proche de la salle des Antiques et l'escalier ovale proche le dôme, le tout faisant 990 toises et demi 10 pieds⁴. Ce toisé a sans doute pour objet un paiement à faire aux entrepreneurs.

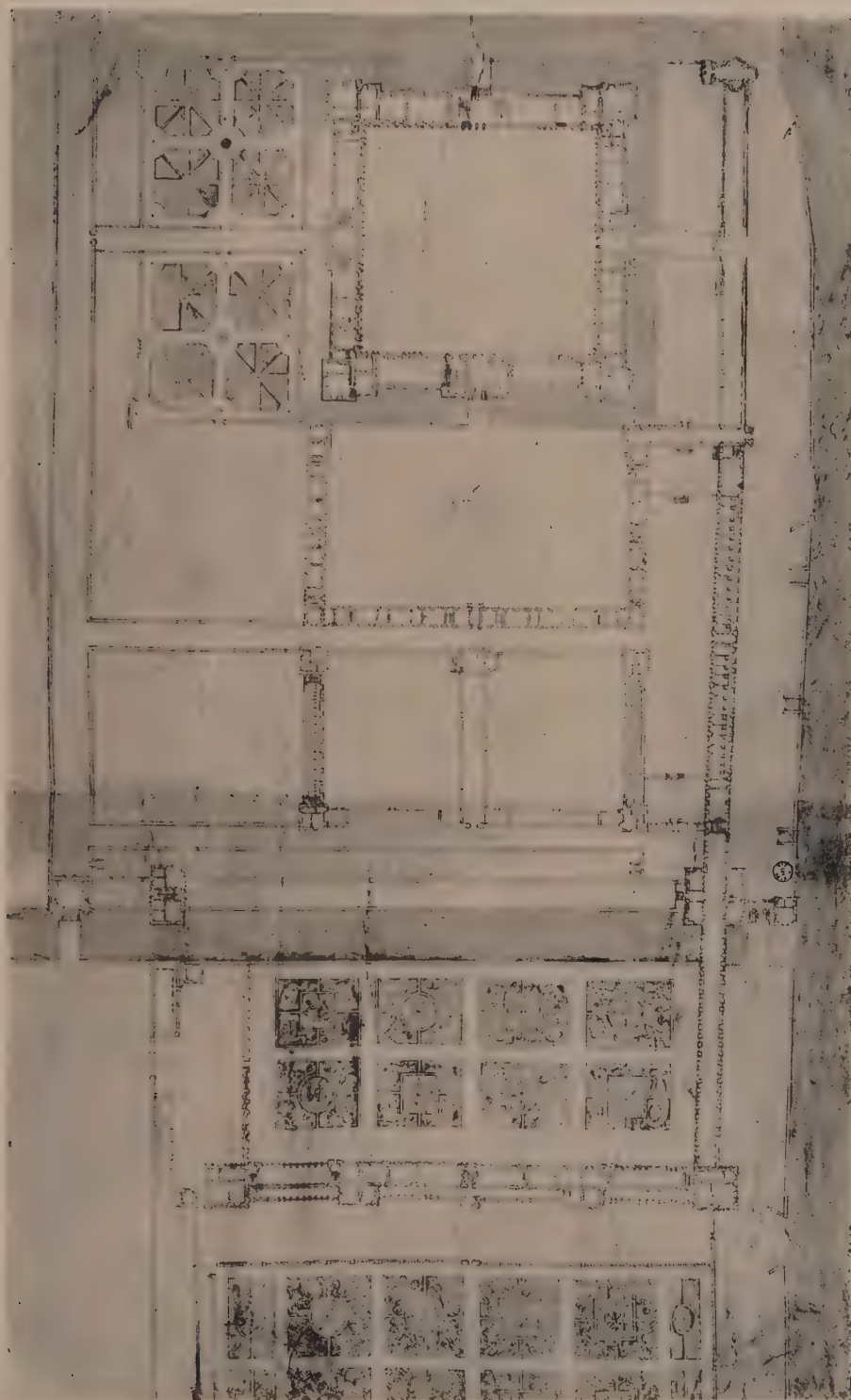
Le 28 février 1662, Julien Amelot, greffier des bâtiments, établit le relevé des sommes payées, de 1659 à février 1662, à Postel, Mazières et Bailly

1. Archives Nationales, Z¹_J 282 ; cf. Hauteceur, *loc. cit.* p. 84.

2. Hauteceur, *loc. cit.* pp. 101-110.

3. Archives Nationales, Z¹_J 286.

4. Archives Nationales, Z¹_J 286.



PREMIER PLAN DU LOUVRE DE PIERRE LESCOT, D'APRÈS UN DESSIN DU XVII^e SIÈCLE

(Cabinet des Estampes, Paris.)

pour leurs travaux de maçonnerie, qui s'élèvent à 158 421 livres 14 sous ; en outre les entrepreneurs réclament 16 700 livres de plus-value. Le 7 mars suivant, le même Amelot fait le toisé « des bâtiments neufs du Louvre, à droite en entrant », exécutés par Jean Postel et ses associés. Il semble concerner le côté Nord, les fondations du côté Est et la construction d'un aqueduc (égout) « depuis l'angle du pavillon de la rivière jusqu'à l'angle du dôme de l'entrée du côté de Saint-Germain¹ ».

En décembre 1662 et janvier 1663, sur l'ordre de Ratabon, surintendant, et de Jean Varin, intendant et ordonnateur des Bâtiments, et à la nouvelle requête de Mazières et Bergeron, Michel Villedo fait le toisé des ouvrages de maçonnerie concernant les fondations « du devant du Louvre » (côté Est) et les élévations sur partie de celle-ci « du costé de Saint-Germain », le « pavillon du coin, pareil à celui où loge le Roi », le « corps de logis et dôme du milieu de la façade regardant sur l'eau », le « corps de logis double de la Bibliothèque, salle de comédies domestiques et grand salon du roi, au bout de la Grande Galerie », remplaçant « le second étage de la galerie de peintures qui a été bruslé », enfin d'autres ouvrages « du costé de la rue Fromenteau » suivant devis du 8 mars 1662, — le roi ayant résolu de faire faire tous ces travaux « *par entrepreneurs en bloc ou à la toise, non plus à la journée, comme dans les années 1639, 1640, 1641 et 1642* ». La minute, signée par Ratabon et Le Vau, s'arrête au toisé du côté Sud, en bordure de la rivière, lequel s'élève alors à 1 522 toises 15 pieds².

Le 1^{er} janvier 1664, Colbert remplace Antoine Ratabon comme surintendant des Bâtiments et va imprimer aux travaux une impulsion nouvelle, dont le premier acte est l'achat, le 28 février suivant, devant Levasseur et Thomas, moyennant 80 000 livres, de l'hôtel de Rostaing, qui touche le côté Nord de la cour. Il appartient alors à Louis-Henri, marquis de Rostaing, François, comte de Bury, et Marguerite-Renée, veuve du marquis de Lavardin, dont le grand-père Tristan de Rostaing l'a constitué à la fin du xvi^e siècle³. Le toisé de 1667, qui nous est connu par les papiers de Colbert⁴, n'existe pas en minute aux Archives.

Les documents qui précèdent, sur les travaux de Le Vau, n'ajoutent que peu de chose aux renseignements fournis, pour cette période, par M. Hauteccœur. Nous avons tenu néanmoins à les signaler, rien n'étant indifférent en ce qui concerne l'œuvre du Louvre.

1. Archives Nationales, Z^{1J} 287, la première pièce encartée dans la seconde.

2. Archives Nationales, Z^{1J} 286.

3. Bibliothèque Saint-Largeau, N. A., 123 fol. 13.

4. Bibliothèque Nationale, Ms. frs, Fonds Colbert, n° 316.

II. — LES PLANS DESTAILLEUR

L'Aspect. — Les deux plans de la collection Destailleur, étudiés par MM. Batiffol et Hauteœur avec une égale érudition et des conclusions diverses, représentent le vieux Louvre quadruplé et relié aux Tuileries par la Grande Galerie. C'est le « grand dessein » du Louvre, certainement antérieur à Henri IV, comme on l'a déjà vu, mais non encore exactement daté. Ces deux plans sont de même format, sur velin de même grain et présentent dans l'ensemble un air de famille évident; ils ont dû être faits vers la même époque, dans la même officine. La finesse du dessin, surtout du premier plan, la manière dont sont figurés les jardins et le monogramme de Henri II, les ont généralement fait attribuer au xvi^e siècle¹. Les indications portées au verso sont postérieures; la plus ancienne « Le Louvre et Tuilleries » est d'une écriture du xvii^e siècle.

Le premier plan (fol. 147), à plus petite échelle que l'autre, est le plus soigné. Il s'étend à l'Ouest des Tuileries sur une partie du jardin et les parterres sont dessinés. Les Tuileries sont représentées parallèles au Louvre. Le second plan (fol. 148), plus grand d'échelle et d'un dessin moins léger, figure les jardins par des teintes plates, simplifie l'image de la cour carrée, dont il ne détaille que la moitié occidentale, mais fournit, par contre, des Tuileries et de la Grande Galerie un dessin plus conforme à ce qui a été exécuté. La façade des Tuileries y fait, avec l'aile de Lescot, un angle sensible. Tous deux ont été paraphés par Jean de Fourcy à la même époque et, peut-on dire, d'un même mouvement de main. Quiconque a suivi, dans un minutier notarial, par exemple, la signature d'un même personnage, sait les modifications que le temps y apporte. On peut affirmer que les deux signatures de Fourcy sont de la même date.

M. Batiffol estime: 1^o que ces plans sont ceux qui ont été soumis par Pierre Lescot à Henri II en 1549, leurs différences expliquant la lettre du roi du 10 juillet, qui annonce « quelque démolition de ce qui estoit ja fait et encommencé, et ce suivant *un nouvel devis et dessein* que vous en avez fait dresser par vos commendemens, que voulons estre suivi »; — 2^o que ces mêmes plans sont ceux qui ont été présentés à Louis XIII en 1624 et signés alors par Fourcy. M. Hauteœur est d'un avis contraire sur les deux points et suppose que le premier plan a servi à l'adjudication de 1595, le second à celle de 1603.

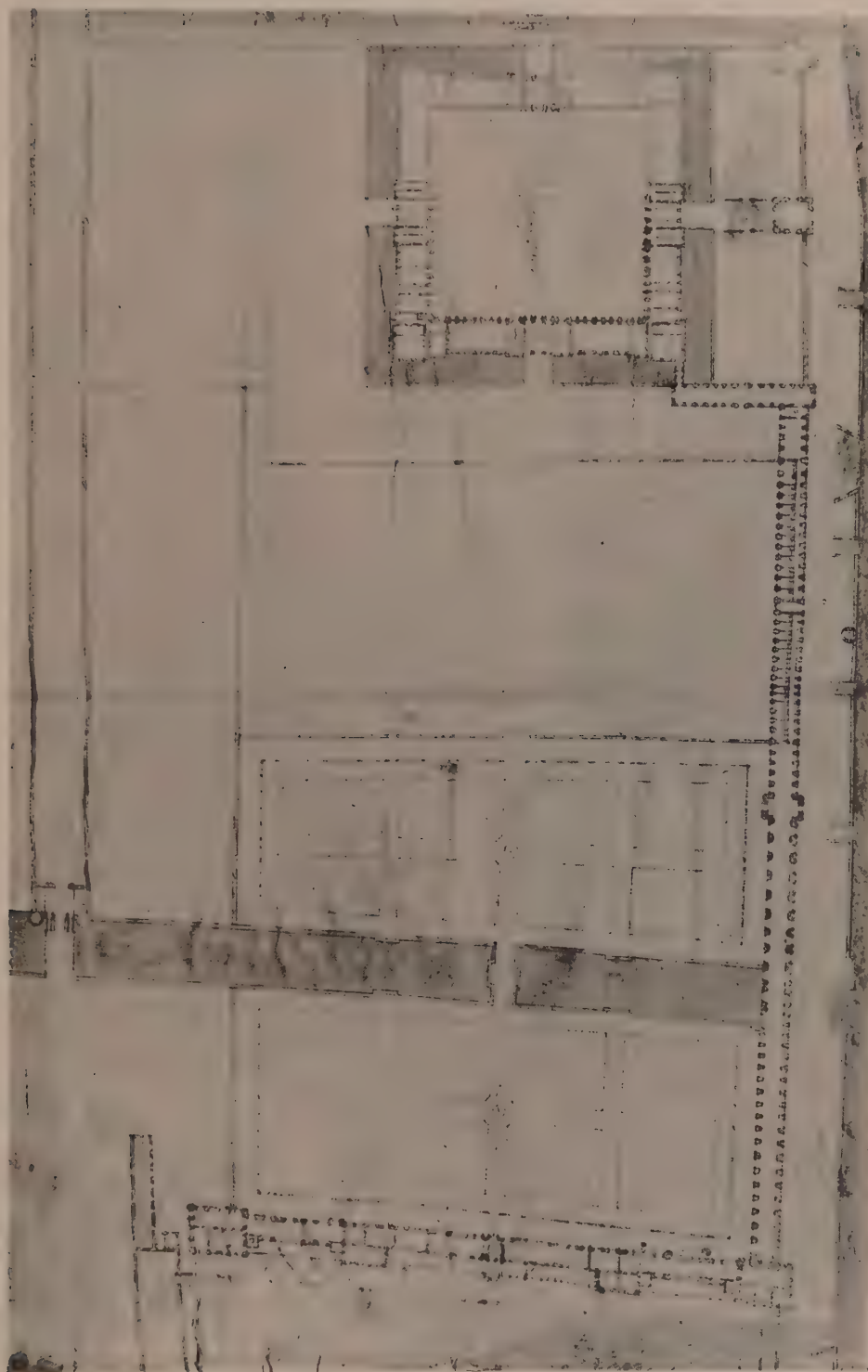
1. *Catalogue des plans Destailleur* dans *Mém. de la Soc. de l'Histoire de Paris*, XVII, p. 201, n^o 1285.

La Date. — En ce qui concerne la date des plans, je crois, avec M. Hauteœur, qu'il est impossible de les placer en 1549, pour trois raisons, dont deux surtout me paraissent décisives : 1^o parce que je suis convaincu, avec MM. Gébélín et Hauteœur¹, que l'aile de Lescot, terminée en 1548, était faite pour être vue de l'ancienne entrée du Louvre, donc que le palais conçu alors par cet architecte était un *petit* Louvre et que l'idée de quadrupler la cour, qui a défiguré son œuvre, est postérieure ; 2^o parce que les Tuileries représentées sur les deux plans sont, quoiqu'on ait prétendu, celles de Philibert Delorme, et qu'on n'a pu songer à les montrer ainsi avant 1563, date où Catherine de Médicis commença à acheter les terrains ; 3^o parce que surtout on n'a pu songer à relier le Louvre aux Tuileries *avant qu'on ait décidé d'englober celles-ci dans une nouvelle enceinte*, projet qui n'apparaît nettement que dans une lettre de Charles IX au connétable de Montmorency du 9 mars 1565 et qui ne commença à être exécuté qu'en 1566. La conclusion, à mon sens forcée, est que les deux plans sont postérieurs à mars 1565.

Toutes les autres raisons invoquées pour ou contre la date de 1549, — forme du monogramme de Henri II, disposition des Tuileries, différence entre leur axe et celui du Louvre, — me paraissent négligeables à côté des trois précédentes. Ainsi, pour le monogramme de Henri II, Berty croyait que le type où la pointe des C dépasse nettement les jambages de l'H, telle qu'on le voit sur le premier plan Destailleur, était postérieur à la mort du roi, soit à 1559, Catherine ayant alors voulu détacher son initiale, alors que son époux préférerait le type carré, où le C, s'arrêtant aux jambages de l'H, pouvait faire croire à un D, initiale de Diane de Poitiers. C'est là pure imagination. D'abord, les monogrammes étant généralement individuels et non collectifs, je suis persuadé avec M. Batiffol qu'il ne s'agit pas d'un C, mais du croissant, symbole choisi par Henri II, avec la devise : *Donec totum impleat orbem*. Catherine, dont l'initiale est d'ordinaire un K, n'avait donc rien à voir dans la question. Ensuite, sur les fresques de l'aile Nord du château d'Oiron, payées à leur auteur Noël Jallier en 1549, donc commencées en 1547 ou 1548, le monogramme de Henri II apparaît sous ses deux formes et ces formes se sont perpétuées jusque sous Henri III. Ce n'est donc pas sur de tels arguments qu'on peut fonder une opinion.

Au contraire, l'argument de la connexion entre la liaison du Louvre et des Tuileries et le projet de nouvelle enceinte me paraît très fort. Le mur,

1. Gébélín, *l'Architecture*, 10 juillet 1923 ; *Les Châteaux de la Renaissance* (1928), p. 134 ; Hauteœur, *Gazette des Beaux-Arts*, 1927, p. 207.



SECOND PLAN DU LOUVRE DE PIERRE LESCOT, D'APRÈS UN DESSIN DU XVI^e SIÈCLE
(Cabinet des Estampes, Paris.)

flanqué de tours rondes, construit par Charles V en bordure de la Seine, entre la tour de Bois (remplacée vers 1537 par la porte Neuve) et l'ancienne tour du Coin de l'enceinte de Philippe-Auguste¹, — mur qui servit de fondation à la façade de la Grande Galerie de Henri IV, — n'était qu'un accessoire dans le système de défense établi au xiv^e siècle. L'enceinte proprement dite, partant de cette porte Neuve (à mi-distance entre le pont Royal et le pont du Carrousel), coupait obliquement la place du Carrousel un peu à l'Est de l'Arc de Triomphe, rejoignait la rue Saint-Honoré à l'emplacement du café de la Régence et se prolongeait, à travers le Palais-Royal, la place des Victoires et le long de la rue d'Aboukir, jusqu'à la porte Saint-Denis. Cette enceinte se composait d'un mur très compact, de huit à dix mètres de haut et de quatre mètres de large à la base, flanqué de distance en distance par de grosses tours carrées, en saillie, et épaulé, du côté de la ville, par un terrassement continu, ou *rempart*, haut de sept à huit mètres et large de quinze à la base. Extérieurement, le mur était couvert par deux fossés, larges de quinze à seize mètres, profonds de cinq à six, et séparés par un dos d'âne².

Sans doute, à la fin du xvi^e siècle, cette enceinte était en fort mauvais état. Le mur avait été découronné de ses créneaux pour permettre l'établissement de pièces d'artillerie sur le rempart. Les tours servaient de prisons ou de logements à des miséreux. Les fossés, en partie comblés, abritaient des guinguettes, des jeux de boules ou de mail et des métiers de cordiers. La ville avait donné en bail emphytéotique à des particuliers de nombreuses parcelles du rempart, où s'élevaient des maisons et des moulins³. Néanmoins, cette fortification ruinée constituait encore une sérieuse défense contre les faibles moyens d'attaque de l'époque, puisque, hâtivement réparée en 1590 et dégagée de ses maisons, pendant les quinze jours que le Béarnais avait perdus à Mantes, elle suffit à l'arrêter. En tout cas, elle présentait par sa masse un obstacle invincible à la liaison du Louvre et des Tuileries. Nul artiste ne pouvait songer à unir les deux palais par un étroit boyau le long du fleuve, fût-il somptueusement décoré, en laissant entre eux un tel masque.

Déjà sous François I^{er}, en 1523, 1536, 1544, des travaux de fortification

1. Un dessin de la Collection Destailleur, reproduit par M. Batiffol (1912, p. 421), en donne l'aspect en 1574.

2. Voir mon étude sur l'*Enceinte des Fossés-Jaunes*.

3. Un de ces moulins, qui figure près de la porte Neuve sur le dessin précité de la Collection Destailleur et sur le plan dit de Belleforest (vers 1572), a fait croire à M. Batiffol à des accidents de terrain qui n'existaient pas, en dehors du rempart (1910, p. 291).

en terre avaient été hâtivement ébauchés, sous la menace de l'ennemi, au Nord du faubourg Saint-Honoré, vers la place de la Bourse et la rue du Quatre-Septembre actuelles. Reprenant cette idée, Henri II, de 1553 à 1559, avait couvert le mur de Charles V par un front bastionné, en amont de la ville, entre la Seine et la porte Saint-Antoine. Après la construction du palais des Tuileries, Charles IX décida de continuer les travaux de l'enceinte en partant de l'autre bout de la ville, comme il l'annonçait le 8 mars 1565 au connétable. Il ne s'agissait plus, cette fois, de couvrir directement le vieux mur, mais de reporter les portes Neuve et Saint-Honoré à neuf cent cinquante mètres à l'Ouest de leurs emplacements actuels, en englobant dans une nouvelle enceinte, qui rejoindrait l'ancienne à la porte Saint-Denis, le parc des Tuileries et le faubourg Saint-Honoré, et en rasant l'ancienne enceinte entre la porte Saint-Denis et la porte Neuve.

M. Batiffol a insisté sur le fait que « *la pose de la première pierre du palais des Tuileries* » coïncidait avec une note du bureau de la Ville du 21 juillet 1566 annonçant la construction de la Petite-Galerie, donc que « le projet de réunir le Louvre aux Tuileries avait été conçu *en même temps* que l'on concevait l'idée de *bâtir les Tuileries*¹ ». Je doute fort de cette coïncidence, pensant, avec Berty et M. Gébelin, que les Tuileries ont été commencées deux ans plus tôt, vers le milieu de 1564. Par contre, il est certain que la première pierre de la nouvelle enceinte a été posée par Charles IX, à l'Ouest des Tuileries, *le 12 juillet 1566*², donc que la Petite-Galerie, première amorce de la liaison, a été commencée *en même temps que le déplacement de l'enceinte*. Par suite, l'idée de la jonction des deux palais a pris naissance entre mars 1565 et juillet 1566, et appartient bien à Catherine de Médicis, comme Du Cerceau le confirme en 1576³, Lescot en étant peut-être l'inspirateur, en tout cas l'exécuteur désigné.

Mais cette jonction, imitée de ce que Vasari réalisait à Florence, justement en 1565, entre le Palais Vieux et le Palais Pitti, ne constitue pas proprement le « grand dessein », qui est *le quadruplage* du Louvre.

Cette seconde idée est-elle contemporaine de la première, ou appartient-elle du moins au temps de Lescot ? M. Batiffol le croit, sur la foi des plans Destailleur, les datant de 1549. M. Hauteœur est disposé « à accorder à Lescot et à dater de la fin du règne de Henri II la conception d'un Louvre quadruple », mais lui conteste l'idée de l'union du Louvre et des Tuileries⁴,

1. Batiffol, 1912, p. 185.

2. Archives Nationales, H 1784, fol. 370 ; N. Bonfons, Ed. de 1586 des *Antiquités de Corrozet*, fol. 185 v^o ; Berty, I, p. 319.

3. Gébelin, p. 137 et la note 107, p. 140.

4. *Gazette*, 1927, p. 209.

qui est certainement du temps de l'architecte, comme je crois l'avoir montré. Au contraire, M. Gébelin estime (fort justement, à mon sens) que rien, dans les textes connus, n'autorise à croire l'idée du quadruplage antérieure à la fin du xvi^e siècle ; il fait observer que cet agrandissement dénaturait l'œuvre accomplie par Lescot à l'aile occidentale de la cour et que, en 1576, Du Cerceau, généralement bien informé, parle de la continuation du Louvre comme un homme qui ne sait rien d'un projet d'agrandissement¹.

Où MM. Hauteœur et Gébelin sont d'accord, c'est pour reporter la confection des plans Destailleur bien au-delà de 1578, date de la mort de Lescot, vraisemblablement en 1595 et 1603, dates des adjudications de la Grande Galerie. En effet le premier plan (fol. 147) montrerait, dans la Grande Galerie, les logements des artistes, décidés en 1608 par Henri IV, et le second (fol. 148) représenterait la partie méridionale des Tuileries telle qu'elle a été construite sous le même roi, avec les modifications introduites alors dans le plan primitif².

Cette seconde observation ne me paraît pas douteuse. On distingue nettement sur le plan en question le pavillon de Bullant, construit de 1570 à 1572, et le raccord entre ce pavillon et l'extrémité de la Grande Galerie tel que le donnent les planches de Marot, avec ses cinq fenêtres de façade, séparées par des doubles piliers, et ses escaliers d'angle. Or ce raccord a été terminé vers 1608. L'autre observation est moins certaine, car nous ne savons rien des premiers projets d'aménagement de la Grande Galerie. Cependant la constatation précédente rend vraisemblable que le compartimentage de sa partie orientale, qu'on voit sur les deux plans Destailleur, figure bien les logements d'artistes décidés en 1608. Les deux plans dateraient donc du règne de Henri IV, au plus tôt des environs de 1595, si l'ensemble de la Grande Galerie, y compris son raccord avec le pavillon de Bullant, a été arrêté dès la première adjudication des travaux.

Mais ne sommes-nous pas en présence de copies remaniées de plans plus anciens ?

J'avoue qu'il m'est bien difficile d'admettre que les plans Destailleur aient pu servir aux adjudications de la Grande Galerie en 1595 et 1603. J'ai rencontré aux Archives ou chez les notaires nombre de marchés de travaux avec plans joints au devis. Ils sont toujours à grande échelle, souvent cotés et strictement limités aux constructions stipulées au devis. Au contraire,

1. Gébelin, pp. 133-134.

2. Hauteœur, pp. 203-206 ; Gébelin, p. 133 et la note 53.

les plans Destailleur sont des dessins *d'ensemble*, à petite échelle, faits, de toute évidence, pour représenter le « grand dessein ». Sur le second plan, certaines parties, comme la Petite Ecurie, la cour des Cuisines, la terrasse en bordure de la face Sud du Louvre sont aussi détaillées, sinon plus, que la Grande Galerie pour laquelle il est censé avoir été fait. Le dessin de certaines autres, comme les jardins, paraît antérieur à la fin du xvi^e siècle. Enfin, les différences entre les deux plans, le changement d'axe des Tuileries, le figuré simplifié du Louvre, semblent révéler un projet non encore au point et l'on n'imagine guère des plans d'exécution reproduisant ces tâtonnements.

J'ai tout autant de peine à croire que l'idée du quadruplage du Louvre, certainement antérieure à Henri IV, ait pu naître à la fin du xvi^e siècle, dans cette période de troubles politiques et de décomposition morale qui va de 1576 à 1594. Il me semble qu'elle ne pouvait venir qu'à un roi ayant encore des vues à longue échéance et non réduit aux expédients financiers, comme l'était Henri III dès 1576. Ceci nous ramènerait aux dernières années de Lescot, vers 1576-1578, et cette date expliquerait que les contemporains, notamment Du Cerceau écrivant vers 1575, n'aient rien su du projet d'agrandissement, vite enterré par la mort du grand architecte et les troubles du royaume.

L'hypothèse a contre elle que cet agrandissement déformait l'œuvre première de Lescot, qui n'a pu qu'à regret y prêter les mains. Mais il a pu s'incliner devant un désir royal. Il a pu obéir aussi à un sentiment d'esthétique, en n'envisageant plus le Louvre seul, mais dans son ensemble avec les Tuileries. L'idée de la jonction des deux palais, étant la première en date et allant de pair avec la disparition de la vieille enceinte, a dû provoquer l'idée du quadruplage du Louvre. On n'a plus imaginé, en face des longues Tuileries, le petit Louvre de 1549 suspendu au bout de la galerie de jonction, comme un diamant à un pendentif.

En résumé, dans l'état actuel de notre documentation, il me paraît à peu près certain que l'idée de la *liaison* du Louvre et des Tuileries remonte à 1565-1566, en même temps que le projet d'englober les Tuileries dans une nouvelle enceinte, et je suis tenté de croire que celle du *quadruplage* du Louvre, complétant le « grand dessein », est née en 1576-1578, du vivant même de Lescot. Les plans Destailleur me semblent des copies remaniées vers 1595 de plans élaborés vingt ans plus tôt dans l'atelier de Lescot pour la mise au point du « grand dessein », copies faites en vue de la reprise de celui-ci.

M. Batiffol admet que, en 1595 et 1603, les architectes de Henri IV n'ont fait que suivre les plans de Lescot et il attribue la différence d'ordonnance

des deux moitiés de la Grande Galerie, soit à des inégalités de niveau du sol, soit au fait que la première partie, très décorative, devait être à l'intérieur de la ville, l'autre, plus simple, dans la campagne, la perspective étant coupée par le massif de la porte Neuve¹.

Je doute qu'on puisse être sûr, sans les élévations de Lescot, de l'identité des projets de 1565 et des réalisations de 1595. Quant aux causes de la différence des ordonnances, je suis persuadé qu'elles sont autres. D'une part, en 1565, la rive de la Seine était aussi plate qu'aujourd'hui, les hachures du médiocre plan de Belleforest et de ses pareils n'ayant la prétention d'indiquer que les fossés et les talus de l'enceinte. D'autre part, le projet de jonction impliquant la disparition de cette enceinte, y compris la porte Neuve, Lescot devait prévoir une galerie *tout entière dans la Ville*. On remarquera que les deux plans Destailleur suppriment le rempart de Charles V, qu'ils remplacent, l'un par les constructions de la Petite-Ecurie, l'autre par des jardins. Ils ne gardent que le fossé, pour délimiter les Tuileries. Si vraiment Lescot a conçu, dès l'origine, deux ordonnances différentes pour les deux moitiés de la Galerie, les séparant par un grand pavillon à hauteur de l'ancienne porte Neuve, ce ne peut être que pour mettre de la variété dans cette façade de 470 mètres. Mais peut-être aussi, comme le pensait Berty, les changements d'architectes sont-ils la vraie cause de ces changements d'ordonnance.

En 1595, l'enceinte de Charles V subsistait toujours entre le Louvre et les Tuileries, celle de Charles IX, construite entre les portes de la Conférence et Saint-Honoré, ayant été interrompue sous Henri III sans qu'on ait touché à l'ancienne. C'est pour cela que les maçons qui soumissionnent au temps de Henri IV emploient, pour simplifier le langage, les expressions « dans la Ville » et « hors la Ville », devant faire un prix à la toise plus élevé pour la partie des constructions où ils ne bénéficient pas des fondations du mur de Charles V. Mais ces expressions ne justifient en rien la différence des ordonnances², que cette différence soit due à Lescot, qui ne pouvait avoir, nous l'avons dit, pareille idée en 1565, ou qu'elle soit due, aux architectes de Henri IV.

Si, en effet, ce roi achevait tout de suite la liaison des deux palais, il ne perdait pas de vue la continuation de l'enceinte de Charles IX. « Le marché d'enclorre les faubourgs dans la Ville est fait, écrivait Malherbe le 20 janvier 1608 à Peiresc, et y commencera-t-on à ce printemps », ce qui eut lieu effectivement. « La besogne est que de deçà on continuera ce

1. Batiffol, 1910, p. 291 ; 1912, pp. 189 et 417-418.

2. Batiffol, 1912, p. 422 ; Gébelin, p. 138.

qui est commencé hors des Tuileries jusques à la porte Saint-Denis... Saint-Nicolas et Saint-Thomas-du-Louvre seront transportés là (à l'emplacement de l'hôtel de Bourbon), *pour raser cet espace d'entre le Louvre et les Tuileries*¹ ». La mort prématurée du roi, au lendemain de l'achèvement de la Galerie, laissa en suspens le projet, repris par Richelieu en 1631.

L'Emploi. — En ce qui concerne l'usage des plans Destailleur, je crois, avec M. Batiffol, que ce sont ceux qui ont été présentés à Louis XIII en 1624 et je doute fort, pour les raisons que j'ai dites, qu'ils aient été utilisés l'un en 1595, l'autre en 1603. Je me fonde sur la signature du surintendant Jean de Fourcy. M. Hauteœur objecte qu'il a pu aussi bien signer les plans en 1595 ou 1603, époque où il était intendant. Je ne le pense pas. D'abord, les deux plans, comme je l'ai dit, ont été signés *ensemble*, et l'on ne voit pas pourquoi ces signatures auraient été mises, soit en 1595, soit en 1603, si un seul des deux plans a servi à chacune de ces dates. Ensuite, à ces deux dates, si important que fût le rôle de Jean de Fourcy, il n'avait pas, je crois, qualité pour authentifier ces plans. C'était au chef du service à le faire, Nicolas de Harlay en 1595, Sully en 1603. Je n'ai pas souvenir d'avoir rencontré, dans les riches séries des Archives, un seul plan paraphé par un intendant du vivant d'un surintendant. En 1624, la signature de Jean de Fourcy s'explique doublement, et par sa qualité, et par la présentation simultanée des deux plans. Tout me fait donc supposer que c'est cette année-là qu'ils ont été paraphés.

Reste l'objection que, d'après la déclaration royale de 1624, les plans alors présentés dataient du règne de Henri II. Elle ne me paraît pas sérieuse. Cette affirmation, reproduite plus tard par Colbert, sans doute d'après notre texte, se fondait probablement sur le monogramme de ce roi, les plans en question n'étant pas datés. Ce n'est que la critique moderne qui a cherché à y regarder de plus près.

Je crois donc que les plans Destailleur ont été signés par Jean de Fourcy en 1624 et présentés alors au roi pour la continuation du « grand dessein ». Une copie en a été faite pour l'adjudication du 27 avril 1624, comme probablement pour les précédentes, ce qui explique que les originaux aient pu rester dans la famille de Fourcy et passer plus tard dans la collection Destailleur.

Je m'excuse de donner mon opinion après celle d'autorités comme

1. Œuvres de Malherbe, Edition des Grands Ecrivains, III, pp. 58-59; cf. Lettres de Henri IV, VI, 670.

MM. Batiffol, Hauteœur et Gébelin, mais il y a si longtemps que je m'occupe de topographie parisienne, en particulier du quartier du Louvre, et que je manie de vieux plans, que je n'ai pu résister au plaisir de résumer les débats sur une question si intéressante et encore si pleine d'obscurités.

MAURICE DUMOLIN



MÉDAILLE DE LA PREMIÈRE PIERRE
DE L'AILE DE LE MERCIER

(Cabinet des Médailles, Paris.)

TOCQUÉ ET LES COMMANDES ROYALES



Ès 1734, Tocqué, alors âgé de trente-huit ans, s'était imposé à l'admiration de ses contemporains par ses deux morceaux de réception à l'Académie Royale de Peinture : les portraits de *Lemoine* et de *Galloche*. Lors de la reprise régulière des Salons du Louvre, en 1737, il exposa six portraits qui furent très remarqués du grand public et l'abbé Desfontaines, dans sa *Critique des vers de Gresset sur cette Exposition 1737*, s'écrie, indigné par l'impardonnable oubli du poète : « l'auteur a-t-il pu se taire sur l'admirable Toqué (*sic*) qui marche de si près sur les traces de l'immortel Rigaud ».

Rien d'étonnant que l'attention de la Cour se soit alors tournée vers ce peintre, si plein de promesses, pour lui faire exécuter coup sur coup les portraits du Dauphin et de Marie Leczinska. Et comme Tocqué, c'est l'abbé de Fontenai qui nous l'apprend, « avoit de l'honneur, soutenu d'un peu de vanité », il fut certainement satisfait d'obtenir la consécration la plus éclatante qui put être alors accordée au talent : une commande royale.

C'est en 1738 que Tocqué reçut la commande du portrait du dauphin, alors âgé de huit ans, mais nous n'avons retrouvé aucune ordonnance à ce sujet dans les inventaires des tableaux commandés par la Direction des Bâtiments à cette époque. Nous savons que l'esquisse du portrait du jeune Louis de France fut exécutée en juillet 1738 par Tocqué, qui s'était très probablement transporté à Versailles à cet effet.

Voici, en tout cas, une lettre intéressante d'Alexis de Boisrogue, duc de Châtillon (1690-1754), gouverneur du dauphin, à Philibert Orry, seigneur de Vignory (1689-1747), récent successeur du duc d'Antin dans la charge de Directeur général des Bâtiments, lettre datée de Versailles, 21 juillet 1738, et dans laquelle Châtillon apprend à Orry que le portrait

est achevé : « Tocquet (*sic*) a finy, Monsieur, le portrait de Monseigneur le Dauphin il y a quelques jours, je trouve qu'il a tres bien reussy, il va travailler à l'habiller, il va le peindre en pied, la main sur un globe terrestre, avec un bureau à côté de luy sur lequel il y aura des plans de



PORTRAIT DE LOUIS, DAUPHIN DE FRANCE, PAR TOCQUÉ
(Musée du Louvre.)

fortifications et des instrumens de mathématique répandus sur le bureau¹ ».

Cette lettre est curieuse, car elle nous prouve que le peintre devait suivre

1. A. N. 0¹1907, Maison du Roi, Beaux-Arts, Correspondance; publié par Engerand: *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi*. Paris, 1901. In-8, p. 456.

des indications précises arrêtées d'avance et qui ne laissaient que peu de part à son inspiration. Cette contrainte ne devait pas plaire à Tocqué, assez indépendant de caractère, ni l'inciter à accepter souvent, pour la Cour, des travaux de ce genre. Ainsi donc, l'artiste va maintenant composer à Paris, dans son atelier de la rue des Deux-Portes, le reste du tableau, suivant les indications énumérées avec un si grand souci du détail par Châtillon. Dans le portrait du Louvre (H. 1^m95; L. 1^m46, n° 868 du *Catalogue*), la tête du dauphin est rapportée sur la toile. Cette tête est vraisemblablement la seule partie peinte sur le vif. Tocqué fit encore au moins une étude de l'enfant représenté en pied; le Cabinet des Dessins du Louvre possède ce charmant croquis aux trois crayons sur papier gris¹, où le prince apparaît campé d'une façon un peu différente du portrait définitif : la tête y est tournée plus à gauche, le corps plus de face, le bras gauche plus étendu, et la jambe droite est placée en avant.



LE DAUPHIN LOUIS DE FRANCE

DESSIN PAR TOCQUÉ

(Musée du Louvre.)

Le tableau ne fut terminé qu'en 1739. On lit, en effet, au milieu et à gauche de la toile, d'une grande écriture précise et nette : *L. Tocqué pinxit 1739*. Le dauphin est vu en pied, de trois-quarts à droite, en somptueux habit rouge, magnifiquement brodé, le cordon bleu du

1. *Inventaire Napoléon III. Dessins*, t. XIII, École française, n° 33 135; H. 0^m344; L. 0^m233.

Saint-Esprit lui barrant la poitrine. Le main droite, posée sur la hanche, découvre un riche gilet blanc et or ; de sa main gauche il montre un bureau, à rideau bleu et à massifs ornements de bronze doré, sur lequel est ouvert un *Traité de fortification*, à côté de divers instruments de travail. Un globe terrestre est placé près de lui et des livres, des plans, des cartes jonchent le dallage de marbre. Au fond, une ample draperie bleue, soulevée par une cordelière d'or, laisse apparaître les colonnes d'une galerie ouvrant sur un ciel bleu, légèrement rosé à gauche.

La facture est peut-être trop froide et la tête pas assez expressive, mais on ne peut cependant s'empêcher d'admirer l'heureuse harmonie de l'ensemble et l'effet décoratif de ce portrait d'apparat. Ici Tocqué s'efforce de rompre avec la tradition, avec la mode ; il tente de donner à cette composition plus d'intimité, en représentant le dauphin dans sa salle d'étude, entouré de ses livres, dans l'intimité de sa vie studieuse, et seuls le riche costume et le décor un peu théâtral du fond nous rappellent que nous avons affaire à un portrait de Cour.

Cette toile fut exposée au Salon du Louvre, le 6 septembre 1739 ; le livret porte : « Dessous la corniche du côté du Quay. Reprenant le rang de dessous. Un tableau en hauteur de 6 pieds, représentant Monseigneur le Dauphin en pied, dans un cabinet d'étude ». Il était placé entre deux œuvres de Chardin : *Une dame qui prend du thé* et *L'amusement frivole d'un jeune homme, faisant des bouteilles de savons*. Tocqué, qui présentait encore cette année-là au public les portraits de *Madame Truffon*, du joaillier *Massé*, de *Daudé* et de *Langeois*, remporta un vif succès, comme le prouve l'opinion des critiques. L'auteur anonyme de l'*Exposition des tableaux, sculptures, gravures, dessins et autres ouvrages de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture établie à Paris sous la protection du Roi*, écrit : « Le portrait de Monseigneur le Dauphin... a attiré un très grand concours ». L'abbé Desfontaines, ami et protecteur de l'artiste, s'il n'insiste pas spécialement sur cette œuvre, note cependant que « Monsieur Tocqué savant et célèbre peintre de portraits a été fort goûté dans celui de Monsieur L... (Langeois) et autres¹ ». Le chevalier de Nœufville de Brunaubois-Montador, dans une *Lettre à madame la Marquise de S. P. R.*², vante, dans des termes que nous trouverons peut-être aujourd'hui un peu trop pompeux et grandiloquents, les mérites de Tocqué et de son portrait

1. *Exposition des peintures, sculptures et gravures tirée des observations sur les écrits modernes*, par l'abbé Desfontaines, 1739, Bibl. Nat. Cab. des Estampes, Coll. Deloynes, t. XLVII, p. 160.

2. *Description raisonnée des tableaux exposés au Salon du Louvre, 1739*. Bibl. Nat. Cab. des Estampes, Coll. Deloynes, t. I, pp. 185-186.

du dauphin : « M. Aved et M. Tocqué semblent se disputer à qui primera pour les portraits. Ceux qu'ils ont exposés cette année, ont une vérité frappante. On nomme tout d'abord ceux qu'ils représentent ; et si l'on ne peut pas les nommer, leur vue laisse dans l'esprit autant d'inquiétude que nous en avons lorsque nous rencontrons quelqu'un de qui les traits nous sont connus, mais de qui le nom nous est échappé.

« Ce n'est pas tout que la ressemblance, il règne un certain goût dans leurs tableaux qui sans rien flatter de leurs modèles, met dans tout leur jour leurs grâces et leur bon air. Ce sont des pinceaux aussi précis et aussi corrects que doux et agréables. C'est une touche moëlleuse ; c'est un coloris vivant ; on ne peut rien de plus parfait, de plus fini. Ce ne doit point être un médiocre embarras que de donner la préférence, et de choisir pour soi-même entre ces deux Messieurs.

« M. Tocqué a exposé le portrait de *Monsieur le Dauphin* ; il est composé d'une grande manière : on voit ce jeune Prince tout debout dans un cabinet d'étude, vis-à-vis une table, sur laquelle est posée une sphère, avec quelques livres et cartes géographiques ; il a sur sa gauche un globe terrestre, et derrière lui quelques plans de siège et de batailles, jettés négligemment sur le parquet de marbre de ce cabinet, sans doute pour signifier (ainsi qu'il est vrai) que ce jeune héros avance avec une extrême rapidité dans tous les Arts dont il est l'espérance, comme il est les délices de la Cour et du peuple ».

Ce tableau, loué par les Salonniers, fut, en outre, très admiré par la Cour et les amateurs ; son succès eut un tel retentissement que l'œuvre fut rapidement vulgarisée par l'estampe : un grand nombre de graveurs de l'époque, et des meilleurs, s'y employèrent. Simon Henri Thomassin exposera le 22 août 1740, au Salon du Louvre, sa magnifique estampe grand in-folio, et le *Mercure de France* du 6 octobre annonçait ainsi sa mise en vente : « On trouve chés le sieur Blanzzy, rue Sainte-Marguerite, Faux bourg S. Germain, à l'Hôtel des Romains, sçavoir... Portrait en pied de Louis Dauphin de France, gravé par M. Thomassin, d'après M. Tocqué. Nous avons parlé de cette belle Estampe avec les justes éloges qu'elle mérite, dans la description du Salon où elle étoit exposée ». Nicolas de Larmessin le jeune, grave encore d'après ce tableau une estampe qu'il présente au public au Salon de l'année suivante (1741). Simon Duflos en fait une gravure à mi-corps qu'il vend rue Saint-Jacques ; Sysang représente le Prince jusqu'aux genoux ; Desrochers, en buste dans un médaillon ovale ; un inconnu le grave pour Charpentier, rue Saint-Jacque au Cocq, mais ici la tête est rendue plus âgée ; un autre, interprétant la composition de Tocqué, coiffe le dauphin d'un tricorne, cette estampe est également en vente chez Charpentier ; un inconnu encore représente fidèlement la partie essentielle

du tableau original dans une gravure de très petite dimension (H. 0^m189 ; L. 0^m139), mais supprime en partie la draperie du haut et le décor de gauche. Enfin, en mai 1741, paraissait chez Odieuvre, quai de l'École, vis-à-vis la Samaritaine, à *la Belle Image*, l'estampe de Jean-Joseph Baléchou qui ne montrait que le buste de Louis de France, dans un médaillon ovale. Baléchou, détail important à noter, remplaçait le gilet par une cuirasse et et le riche habit brodé par un vêtement uni, bordé simplement d'une étroite passementerie d'or. Était-ce pure fantaisie de sa part, ou connaissait-il un tableau de Tocqué un peu différent de celui du Louvre ? Nous n'avons pu éclaircir le mystère, mais nous savons qu'il existe toujours au musée de l'Ermitage, à Pétrograd, sous le numéro 1904 du catalogue de Somov¹, un portrait du dauphin par Tocqué (H. 0^m805 ; L. 0^m645) que le critique russe décrit ainsi : « Un jeune prince de dix ans, en cuirasse et habit de velours violet brodé d'or, ceint d'une écharpe de soie blanche, en perruque poudrée, le ruban de l'Ordre du Saint-Esprit barrant sa poitrine, la main gauche sur la hanche : le jeune prince regarde le spectateur. Le font est gris ». Il ne nous a malheureusement pas été possible de nous procurer une photographie de cette toile ; nous pouvons seulement préciser qu'elle se trouvait, jusqu'en 1905, au Palais de Peterhof et que sa provenance est inconnue².

Du tableau du dauphin, au Salon de 1739, tant de fois gravé, il existe aussi un grand nombre de répliques ou de copies. Citons-en rapidement les meilleures : celle du musée de Versailles (H. 1^m96 ; L. 1^m46, n° 3 du cat. Soulié, Réserves) est excellente, mais légèrement détériorée. Soulié, MM. de Nolhac et Pératé³ la désignent comme une copie ; il se pourrait pourtant que ce tableau fût une répétition de la main même de Tocqué, de même qu'il aurait peut-être peint aussi, ou tout au moins retouché, le portrait du dauphin appartenant aujourd'hui à MM. Wildenstein et qui provient de la vente Bamberger (Paris, 17 mars 1923, n° 79 ; H. 1^m90 ; L. 1^m40). Dans le catalogue de cette vente, où il était reproduit, on le désignait comme de l'atelier de Louis Tocqué. Il se trouve encore, au musée des Beaux-Arts de Moscou (H. 1^m89 ; L. 1^m41), une répétition de ce portrait. Elle est, nous écrit M^{me} Barbe Komarov, « reconnue comme peinture originale de Tocqué » et elle ajoute : « l'état des couleurs est excellent ». Ce tableau provient du

1. *Ermitage Impérial. Catalogue de la Peinture Anglaise et Française*, Saint-Pétersbourg, 1908, t. III.

2. Au moment de mettre sous presse, une lettre de notre aimable correspondante en Russie, M^{me} Barbe Komarov, nous précise que c'est bien d'après le portrait du Dauphin, par Tocqué, du Musée de l'Ermitage, que Baléchou a gravé son estampe de 1741.

3. *Musée National de Versailles*, Paris, 1896, p. 182.

Palais de Gatchina et se trouvait antérieurement au musée de l'Ermitage¹.

..

Une nouvelle preuve de la faveur, dont Tocqué avait été entouré à la Cour



MARIE LEZINSKA, REINE DE FRANCE, PAR TOCQUÉ

(Musée du Louvre.)

dès les premières séances de pose qui lui furent accordées pour le portrait du dauphin, est la commande qui lui fut faite aussitôt du portrait de

1. Signalons enfin les copies qui passèrent aux ventes suivantes ; vente anonyme, Paris, 1^{er} décembre 1823, n° 233, H. 0^m24 ; L. 0^m20 ; vente Devêre, Paris, 17 mars 1855, n° 83, ss. dim. Adjugé 360 frs ; vente Brandus, New-York, 1^{er} avril 1908, n° 51 ; H. 1^m575 ; L. 0^m966 ; adjugé 450 dollars à Mr. C. L. Blodgett.

Marie Leczinska. Reprenons la lecture de la lettre de Châtillon à Orry du 21 juillet 1738, au point où nous l'avons laissée : « Tocqué, écrit encore le Gouverneur du Prince, a commencé la reyne a la prière de Mgr le Dauphin, et l'esquisse est bonne mais j'ay bien peur que son crédit reduise pour la continuation du portrait. Ce seroit dommage, car je suis persuadé à la façon dont il a commencé qu'il réussiroit bien »...

Faut-il identifier cette esquisse, dont parle Châtillon, avec le portrait en buste de la reine (H. 0^m80 ; L. 0^m64), par Tocqué, conservée au Palais de Gatchina, en Russie, et dont nous entretient M. Serge Ernst, dans un article récent de la *Gazette des Beaux-Arts*¹, sur l'*Exposition de Peinture Française aux XVII^e et XVIII^e siècles au Musée de l'Ermitage à Petrograd* où il était exposé ? Un fait reste acquis : l'ébauche du portrait de Marie Leczinska était déjà achevée à la fin de juillet 1738, et ce n'est que le 27 septembre 1739, c'est-à-dire quatorze mois après, que le roi ordonnera à l'abbé de Saint-Denis de prêter au peintre, pour être copié, le manteau royal. Voici le texte de cette lettre de cachet, dont l'original existe aux Archives Nationales (K. 142), et qu'Engerand a publié dans son *Inventaire*² : « De par le Roy, Chers et bien amés nous avons commandé au sieur *Tocquet*, peintre de notre Accadémie quelques ouvrages pour lesquels il a besoin du manteau royal qui est dans le trésor de votre eglise. Nous vous mandons et ordonnons de le lui faire remettre pour le garder le temps qu'il luy sera nécessaire en prenant pour vous les suretés convenables et accoutumées en pareille occasion si ny faites faute car tel est notre plaisir. Donné à Versailles le 27 septembre 1739. Louis ».

Entre ces deux dates : 21 juillet 1738 et 27 septembre 1739 se place une démarche de Tocqué que nous croyons intéressante de mentionner ici, car elle prouve que le peintre voulut, dès le début de ses rapports avec la famille royale, profiter de la réputation et de la vogue dont il jouissait auprès d'elle pour en obtenir une faveur insigne, comme le prouve cet échange de lettres, encore inédites, que nous avons eu la bonne fortune de retrouver. Moins de dix mois après son premier contact avec la Cour, Tocqué écrit, en effet, à un de ses protecteurs, le 28 avril 1739, la lettre suivante :

« Monsieur,

« L'occasion se présente de me rendre un service important au sujet d'un logement aux Galleries du Louvre qui vient de vacquer par la mort de Mr. Drevet, graveur du Roy. Personne ne peut mieux que vous me rendre ce service ; il faudroit donc, la presente receue, que vous eüssiés la bonté d'en parler a Monsieur le Controlleur General. J'ay une si grande confiance en vous que je compte la chose comme faite. Soyé persuadé que je feray toujours mon possible pour me conserver l'honneur de

1. N° d'avril 1928, p. 244.

2. *Op. cit.*, p. 456.

votre estime, etant plus que personne au monde, Monsieur, votre tres humble et tres obeissant serviteur

« Tocqué.

« Ce 28 avril 1739.

« Je compte aller chez Monsieur le Controlleur general vendredi, où j'auray l'honneur de vous voir¹ ».

Le 15 août suivant seulement, le personnage de marque, auquel Tocqué s'est adressé, et qui pourrait bien être le comte de Livry — nous croyons lire, en effet, à la fin de la longue signature, quasi indéchiffrable, le mot : Livry — rédige enfin et adresse à Philibert Orry, la lettre de recommandation que le peintre sollicitait de son obligeance. En voici le texte :

« Au Ministre d'état, M. Orry, Controlleur general des Finances.

« A Versailles, ce 15 août 1739.

« Mr Toqué (*sic*), de l'Académie de Peinture, me demande, Monsieur, ma recommandation auprès de vous pour obtenir du Roy un logement vacant. Je ne puis luy refuser cette marque de mon estime et de l'intérêt que je prends a ce qui le touche et je le fais d'autant plus volontiers que je sais que vous l'honorés de vôtre protection et que vous rendés justice a son mérite, ce qui me fait espérer qu'il ne trouvera en vous que des dispositions favorables² ».

Nous ignorons quelle fut exactement la réponse d'Orry, mais il est certain qu'il n'agréa pas la requête présentée par Tocqué. Ce dernier, nous l'avons vu, en s'adressant à son protecteur, lui disait : « J'ay une si grande confiance en vous que je compte la chose comme faite » ; le logement aux Galeries du Louvre, laissé vacant par la mort du graveur Drevet, ne lui échut pas cependant. Il lui faudra attendre vingt ans pour obtenir enfin satisfaction, car ce n'est que par brevet du 8 avril 1759 que notre peintre, alors à la cour de Frédéric V de Danemark, reçut l'appartement d'André Rouquet, peintre en émail, qu'il occupera aussitôt après son retour de Copenhague.

Cet échec dut être sensible à l'amour-propre de Tocqué ; peut-être faut-il expliquer par là son peu d'empressement à achever le portrait de la reine, qui resta si longtemps sur le métier. Cette lenteur pourrait aussi être due à la conscience de l'artiste ; en effet, car nous avons retrouvé de lui deux belles études de mains aux trois crayons, appartenant au Cabinet des Dessins du Louvre, et que nous identifions avec celles de la souveraine. *L'Inventaire Napoléon III. Dessins* (t. XIII, Éc. Franç.) décrit ainsi le n° 33 133 : « Tocqué. Une main de femme à demi-fermée, vue en dessous avec l'avant-bras » (H. 0^m275 ; L. 0^m450). En rapprochant ce dessin du portrait de la reine,

1. Archives Nationales, 0^l 1672, pièce 48.

2. Archives Nationales. 0^l 1672, pièce 70.

du Musée du Louvre, nous avons acquis la certitude qu'il était une étude du bras droit de Marie Leczinska. Toutefois, dans le tableau du Louvre, la main est plus ouverte — pouce et index identiques, mais médius tendu, sauf la dernière phalange, annulaire et auriculaire moins fermés — et un bracelet de perles s'enroule autour du bras. L'autre étude est une reproduction très exacte du bras et de la main gauche de la souveraine tenant le manteau royal ; elle figure sous le n° 33132 de l'*Inventaire Napoléon III* dans lequel elle est désignée : « Une main de femme avec l'avant-bras » (H. 0^m27 ; L. 0^m45, en réalité : H. 0^m45 ; L. 0^m27).

Le portrait de la reine est signé et daté de 1740. Comme l'artiste reçut un premier versement de 6 000 livres, le 25 mars de cette année-là, il est



MAIN DE MARIE LECZINSKA

DESSIN PAR TOCQUÉ

(Musée du Louvre.)

vraisemblable d'admettre qu'à cette date le portrait était à peu près achevé. Dans ce magnifique morceau, on sent Tocqué plus sincère que Belle et van Loo, et même que Nattier et La Tour. Nous ne décrirons pas cette noble effigie officielle — car elle est trop connue — mais notons l'ironie du sort : Tocqué, le peintre de la simplicité, recevant l'ordre d'exécuter de la plus bourgeoise des reines un

portrait aussi solennel et aussi pompeux. Cet appareil de commande, qui contraste singulièrement avec ce qu'on connaît des goûts modestes de Marie Leczinska, est tempéré cependant par le peintre qui, même ici, est encore parvenu à laisser aux traits de son modèle l'accent de la sincérité, malgré la richesse du costume du Sacre et du décor qui l'entoure.

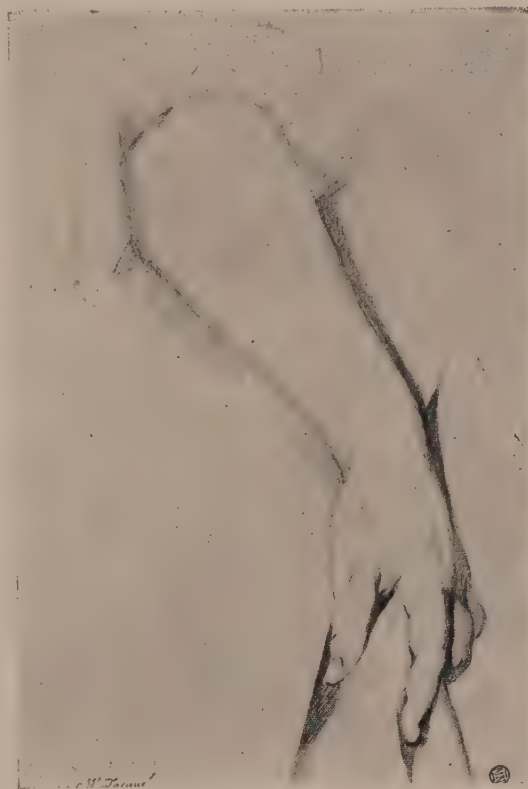
Le 25 mars 1742, Tocqué reçut de la Direction des Bâtiments un second et dernier versement : « Une somme de 3 300 livres — lisons-nous dans une pièce des Archives Nationales (liasse 1608-1759) — est ordonnée le 25 mars 1742 pour faire avec 6 000 livres portées par ordre du 25 mars 1740 le parfait paiement de 9 300 livres accordées par le Roy au S^r Tocqué pour son paiement du portrait de la Reine qu'il a fait en deux copies ». Copie veut certainement dire ici répétition : l'une est au Louvre, nous ignorons ce qu'est devenue la seconde qui était peut-être destinée

au roi Stanislas Leczinski, alors duc de Lorraine et résidant à Lunéville.

Jean Daullé popularisa l'effigie que Tocqué venait de faire de la reine de France par une fort belle gravure, grand in-folio (H. 0^m638 ; L. 0^m484), que la veuve Daullé vendait quai des Augustins. Nous connaissons encore un grand nombre de copies de ce portrait : il en existe deux anciennes au Musée de Versailles (n^{os} 3755 et 4390 du catalogue), dont l'une pourrait

être celle qu'exécuta Prévost dans cette ville, en 1765, par ordre du Directeur des Bâtimens, pour Mgr de Beaumont, archevêque de Paris ; dans une vente anonyme, à Paris, le 18 février 1778, on lit encore sous le n^o 24 du catalogue : « D'après Tocquet *(sic)* : Le Portrait de la feuë reine, très belle copie faite d'après, sous les yeux et retouchée par Tocquet ». Ce catalogue ayant été rédigé moins de six ans après la mort du peintre, ces précisions doivent être exactes. Les dépouillemens des catalogues de vente, que nous avons entrepris en vue d'une étude sur la vie et l'œuvre de Louis Tocqué, nous apprennent, en outre, que des répliques ou copies de la *Marie Leczinska*, de cet artiste, de dimensions très variables, passèrent dans seize autres ventes, au cours de ces cent dernières

années¹. A signaler enfin une copie au Musée de Pau (n^o 146 du catalogue de 1891), car nous ne pouvons retenir celle du Musée de Niort (legs Chabosseau



MAIN DE MARIE LECZINSKA

DESSIN DE TOCQUÉ

(Musée du Louvre.)

1. Vente anonyme, Paris, 2 décembre 1828, n^o 65. — Vente E. S., Paris, 4 février 1856, n^o 95. — Vente Nicole, Paris, 26 janvier 1869, n^o 78. — Vente de K., Paris, 23 avril 1869, n^o 92. — Vente anonyme, Paris, 25 novembre 1869, n^o 48. — Vente Coudert, Paris, 15 février 1870, n^o 80. — Vente Honoré de Balzac, Paris, 5 mars 1882, n^o 190. — Vente Clifden, Londres, 21 mai 1895, n^o 688. — Vente anonyme, Londres, 5 juillet 1902, n^o 99. — Vente Henderson, H. Dawney et autres, Londres, 7 mai 1915, n^o 144. —

de 1843), donnée par erreur comme copie d'après Tocqué, par L. Germain, rédacteur du catalogue de 1874¹, et qui est, en réalité, une réplique de l'effigie bien connue de l'épouse de Louis XV, par Nattier.

Tocqué répétera, en 1758 et 1762, pour les grands portraits qu'il fera de la tsarine Elisabeth et de Juliane-Marie de Danemark, l'ordonnance du portrait de la reine de France ; et cela dut lui être imposé par les souveraines du Nord qui, connaissant ce beau tableau par la gravure de Daullé, désirèrent posséder, elles aussi, des effigies majestueuses, à l'instar de la Cour de France. Si nous rapprochons, en effet, ces trois portraits, nous remarquons que, les couleurs des vêtements et des tentures mises à part, les poses, les gestes des modèles, le drapé des robes et des manteaux sont d'une analogie frappante. Il en est de même du décor : salle ovale à colonnes et pilastres, tentures à larges plis, console supportant la couronne, fauteuil, dallage, tout cela est, sinon absolument pareil, en tout cas disposé d'identique façon.

*
* * *

Sept ans après l'exécution du portrait de la reine, Tocqué recevra de Louis XV, au début de 1747, la commande de celui de la première Dauphine, *Marie-Thérèse-Antoinette-Raphaëlle de Bourbon, Infante d'Espagne*. Celle-ci avait épousé, en 1745, Louis, Dauphin de France, et, après quelques mois de mariage, elle mourait à Versailles en donnant le jour à une fille, le 22 juillet 1746 : elle n'était âgée que de vingt ans. C'est donc un portrait posthume que Tocqué va exécuter. On savait déjà qu'il emprunta les traits de la princesse à un pastel de La Tour et nous avons découvert, dans les dessins du Louvre, deux intéressantes études relatives à cette toile. Un grand dessin sur papier gris, au crayon noir et à la sanguine (H. 0^m517 ; L. 0^m383), que l'*Inventaire Napoléon III* (n° 33 136) décrit comme suit : « Tocqué. Étude pour le portrait en pied d'une dame ayant le manteau de cour », n'est autre que l'ébauche très exacte du portrait de Marie-Thérèse, conservé au Musée de Versailles². Si on confronte avec ce tableau une autre étude aux trois crayons (n° 33 130) que le même *Inventaire* désigne : « Une main de femme avec l'avant-bras, tenant un objet » (H. 0^m275 ; L. 0^m540, en réalité : H. 0^m540 ; L. 0^m275), on acquiert la certitude que cette étude

Vente Edward Radley, Londres, 2 juillet 1917, n° 110. — Vente anonyme, Paris, 19 mars 1918, n° 104. — Vente princesse de Lucinge, Paris, 26-30 novembre 1917, n° 194, et vente M^{lle} X., Paris, 18 novembre 1924, n° 242. — Vente anonyme, Paris, 7 mars 1925, n° 110. — Vente M. W., Paris, 13 décembre 1926, n° 134.

1. L. Germain, *Musée départemental de Niort*. Niort, 1874, p. 2.

2. N° 3795 du catalogue Soulié.



POTRAIT DE LA DAUPHINE MARIE-THERÈSE

PAR TOCQUÉ

(Musée de Versailles.)

est celle du bras droit de l'Infante et que « l'objet qu'elle tient » — pour reprendre les termes dont s'est servi le rédacteur de l'*Inventaire* — est tout simplement le manteau fleurdelysé dans lequel elle est drapée. En effet, comme pour le portrait de Marie Leczinska, le manteau royal sera prêté à Tocqué sur l'ordre de Louis XV qui, le 25 mars 1747, signait à Versailles cette lettre de cachet, destinée au nouvel abbé de Saint-Denis, le R. P. de Gistelle, de l'Ordre de Saint-Augustin ¹ :

« De par le Roy, Cher et bien amé, ayant chargé le Sr Toqué (*sic*), peintre de notre académie, de faire le portrait en pied de notre tres chere fille la Dauphine, nous vous faisons cette lettre pour vous dire que notre intention est que vous remettiés au dit Sr Toqué le manteau royal qui est dans le trésor de votre abbaye pour lui servir de modèle lequel il aura soin de vous remettre aussitot que cet ouvrage sera fini, en prenant au surplus par vous les suretés en pareille occasion. Si n'y faites faute, car tel est notre plaisir ² ».

Trois jours plus tard, Lenormant de Tournehem, Directeur général des Bâtiments, adressait cet ordre du roi au Premier Peintre, Charles Coypel, afin qu'il le remit lui-même à Tocqué. Cet envoi était accompagné de la lettre suivante :

« A Versailles, le 28 mars 1747.

« Le Sr Toqué (*sic*), Monsieur, m'a demandé de lui prêter le manteau royal qui est en depost a l'abaye de Saint-Denis duquel il a besoin pour faire le portrait de Madame la Dauphine.

« Je vous envoie ci-joint la lettre du Roi nécessaire a ce sujet, que je vous prie de lui donner, afin qu'il puisse se mettre en état d'achever ce portrait ³ ».

Grâce à ce mot de Tournehem nous apprenons, qu'à la fin de mars 1747, il ne restait plus à Tocqué qu'à achever sa composition. Celle-ci ne fut terminée que l'année suivante, comme le prouve la signature si bien calligraphiée de l'artiste au bas et à droite de la toile : « *L. Tocqué pinxit 1748* ».

La malheureuse princesse, que le Dauphin pleura et qui fut regrettée par la Cour toute entière, est représentée presque de face, en pied, debout dans une galerie ouverte sur la campagne assombrie d'un ciel nuageux. Le visage très pâle est encadré par des cheveux, poudrés sur le devant, et par deux boucles brunes tombant sur les épaules nues. La Dauphine est vêtue d'une magnifique robe décolletée de soie brochée bleu, gris et or, le corsage en pointe brodé d'or est garni de perles et d'un bouquet de fleurs multicolores.

1. Nommé abbé de Saint-Denis en 1746. Cf. *Almanach Royal*.

2. Archives Nationales, K, 142, n° 17 ; publié par F. Engerand, *op. cit.*, p. 456.

3. Archives Nationales, O¹ 1907, Maison du Roi, Beaux-Arts, Correspondance ; publié par M. Furcy-Raynaud, *Correspondance de Lenormant de Tournehem. Nouv. Arch. de l'Art Français*, 3^e série, 1906, t. XXII, p. 324.

Un ample manteau de cour en velours bleu, parsemé de fleurs de lys d'or, malheureusement trop noirci, tombe de ses épaules jusqu'au sol. A droite, une draperie rouge retenue par une cordelière d'or, recouvre en partie à gauche deux colonnes cannelées, dont le soubassement s'orne d'un bas-relief en bronze doré représentant une femme en larmes. Cette femme incarne, sans

doute, la France qui pleure sa Dauphine et le peintre a, en outre, jeté en hommage, aux pieds de la princesse, une gerbe de roses.

Tocqué exposa cette importante composition au Salon de 1748, en même temps que les portraits de l'Abbé de Lowendal et de M. Selon, de Londres. L'auteur anonyme des *Observations sur les Arts et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Louvre en 1748*¹, après avoir loué la vigueur des portraits de Tocqué, continue ainsi : « On en excepte cependant celui de feu Madame la Dauphine, qui a paru peu élégant, et dont les étoffes n'ont pas de plis heureux. Pour donner de l'éclat à la tête d'un Portrait, et le faire sortir, il



LA DAUPHINE MARIE-THERÈSE
PRINCESSE D'ESPAGNE, DESSIN PAR TOCQUÉ

(Musée du Louvre.)

n'est qu'un moyen : c'est, à l'imitation de Vandeyk, d'étendre la lumière qui l'éclaire, et lui opposer de fortes ombres... ». La tête de la princesse manque, en effet, de vigueur et d'expression ; Tocqué, ici, est excusable, car il ne put — nous l'avons dit — travailler directement d'après le modèle. Mais voici des louanges : « M. Tocqué, constate un salonnier,

1. Bibl. Nat., Cabinet des Estampes, coll. Deloynes, t. III, p. 274 et suiv.

a déployé tous ses talents dans le portrait en pied de feu Madame la Dauphine¹ », et un autre proclame que « M. Tocqué a composé le portrait en pied de feu M. la Dauphine, comme le meilleur Peintre d'histoire auroit pu le faire. On pourroit dire de cet Auteur, ce que l'on disoit de M. Rigaud, qu'il est né pour peindre les Rois et les Princes ; son pinceau est séduisant et facile. Personne ne rend les étoffes avec plus d'art. Quelques-uns cependant ont trouvé des tons noirs dans le coloris de ce tableau² ».

Nous avons, nous aussi, trouvé que ce portrait était trop poussé au noir et ce doit être intentionnellement que Tocqué assombrit son tableau, car il mettait déjà en pratique la théorie qu'il formulera bientôt après à l'Académie royale de Peinture, dans son discours inédit de 1750, intitulé : *Réflexions sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Portrait*³. Il remarquait que, dans la recherche de l'effet et du fondu par la lumière, on se rendait mieux compte des défauts d'une toile quand, « au déclin du jour les objets perdent de leur éclat » ; et il confessait qu'il lui était arrivé souvent alors de recommencer des morceaux entiers de sa composition primitive, « des clairs apparaissant trop vifs, des demi-teintes trop brunes, des ombres trop noires ».



MAIN DROITE
DE LA DAUPHINE MARIE-THERÈSE
PRINCESSE D'ESPAGNE
DESSIN PAR TOCQUÉ
(Musée du Louvre.)

1. *Expositions des Peintures, Sculptures et Gravures du 25 août 1748. Mercure de France*, septembre 1748, et Bibl. Nat., Cabinet des Estampes, coll. Deloynes, t. XLVII, p. 396.

2. *Lettre sur la Peinture, Sculpture et Architecture*. Bibl. Nat., Cabinet des Estampes, coll. Deloynes, t. III, p. 147.

3. Bibliothèque de l'École Nationale des Beaux-Arts, manuscrit n° 189.

Par contre, il n'y apercevait point « ces lumières douces qui dans la nature s'étendent imperceptiblement ». Aussi soupçonnons-nous fort Tocqué d'avoir repris et retouché — selon ses propres termes — « aux approches de la nuit », son portrait de la Dauphine, comme il l'avait déjà fait pour plusieurs portraits antérieurs, celui de *M. Pouan*, du Salon de 1743¹, par exemple.

Alphonse Boilly a exécuté, du tableau de Tocqué représentant l'Infante Marie-Thérèse, une gravure in-folio (H. 0^m277 ; L. 0^m199) pour la *Galerie historique de Versailles*. La même gravure, de dimensions plus réduites et au trait seulement (H. 0^m148 ; L. 0^m106), existe également, sans mention du nom du graveur.

Les Archives Nationales possèdent le Mémoire du portrait en pied de la Dauphine. Le tableau était estimé 4 000 livres et une gratification de 2 000 livres devait être, en outre, octroyée à l'artiste. Pourquoi cette gratification distincte de l'estimation ? La raison en est simple : tandis que Tournement relevait les prix de la peinture d'histoire, réputée genre noble, il décidait en même temps, et ce, malgré les véhémentes protestations des intéressés, de réduire le tarif des portraits, réputés alors genre inférieur. « Je n'entends, écrivait-il en 1747 à Lépicié, secrétaire de l'Académie royale de Peinture, payer dorénavant les portraits en grand et les plus riches que 4 000 livres ; ceux jusqu'aux genoux 2 500 livres et ceux en buste 1 500 livres ». Ne pouvant violer aussitôt la règle proclamée, le Directeur des Bâtiments appliqua au tableau peint par Tocqué le tarif nouveau, soit 4 000 livres, mais comme on a, de tout temps en France, trouvé le moyen de tourner les règlements, la gratification de 2 000 livres remettait le portrait à la somme correspondant à l'ancien tarif de 6 000 pour « les portraits en grand et les plus riches ». Ces sommes devaient être payées à Tocqué par acomptes : 2 000 livres en février 1747, 1 000 en juillet 1747, 1 000 en mars 1750 et 2 000 en février 1751. En fait, 3 000 livres d'acomptes furent versées au peintre en 1749², puis la gratification, le 30 janvier 1751³, et, le dernier acompte de 1 000 livres, le 6 mars 1758 seulement. Tocqué dut donc patienter dix ans avant d'être intégralement payé et ces difficultés, ces retards, sont peut-être une des causes pour lesquelles il ne sollicitera plus en France, de la Direction des Bâtiments du Roi, la commande de nouveaux portraits de Cour⁴.

1. Au musée de Châalis, Oise (donation Jacquemart-André).

2. Les 31 janvier et 17 juillet (Archives. Nationales, O¹ 1934^A).

3. Archives. Nationales, O¹ 1934^A.

4. Le portrait du duc de Chartres, du Salon de 1755, ne saurait rentrer dans la catégorie des commandes royales et ne fut pas exécuté sur l'ordre du Directeur des Bâtiments.

Et voici une autre raison plus générale et plus certaine encore : lui qui aime tant composer entièrement son tableau d'après nature — comme il nous l'apprend dans son discours de 1750 à l'Académie — ne peut guère agir ainsi avec les princes et les grands, ce qui le désole ; il importe avec eux, en effet, de travailler vite : « J'avoue, confesse-t-il, que ces portraits ne sont pas les moins difficiles à bien faire ; les grands nous donnent peu de temps et se tiennent ordinairement assez mal ; il faut beaucoup d'intelligence et de sagacité pour saisir en eux le premier feu de la nature, il s'éteint bientôt dans le repos que vous procurez à ces respectables modèles ; en leur donnant les sièges les plus commodes, ils n'y sont pas longtemps sans ennui et l'ennui affaisse bientôt leurs traits... En général il tarde à ceux qui se font peindre que le peintre en quittant son ouvrage leur rende la liberté ». Cette constatation, qui cache un sincère regret, montre quel souci Tocqué avait de représenter, aussi fidèlement que possible, ses personnages : c'est un consciencieux, un scrupuleux. Les études et préparations pour ses trois portraits de Cour en sont la preuve : il campe d'abord — nous en avons maintenant la certitude — en une ébauche au crayon, la silhouette d'ensemble de son modèle, puis il observe les traits, l'expression de la physionomie qu'il compose d'après nature, car, a-t-il écrit, « le grand peintre se défiant toujours de son sçavoir ne perd jamais la nature de vue, ne quitte jamais prise qu'il n'ait atteint ce point de ressemblance et de vérité qui est toujours son objet ». Et aucun détail pour lui n'est négligeable..., pas même les mains, ces admirables mains de Tocqué qui « doivent paroître fraîches, flétries ; grasses, maigres ; fortes ou délicates, selon l'âge et le tempérament que le visage et la stature indiquent », qui, « dans un tableau, concourent beaucoup à l'expression », et les poignets dont « il faut étudier soigneusement... ces finesses d'où dépendent les grâces de la main ». Il serait à désirer qu'on put toujours peindre (mains et poignets) d'après la personne même ; mais si on ne peut. Il faut du moins avoir grande attention à faire choix des modèles convenables ». Ce modèle convenable. Il sut le trouver pour les mains de l'Infante Marie-Thérèse, qu'il n'avait pu prendre directement sur celles de la Princesse. Et il affirme avec raison en concluant que « tout ce qui entre dans la composition d'un portrait doit être portrait ».

. . .

A partir de 1748, date du Salon où fut exposée l'effigie de la Première Dauphine, Tocqué vivra désormais dans l'aisance ; sa brillante réputation lui procurera de nombreux portraits de particuliers, fort bien payés, et pour

lesquels il ne sera pas bridé par un thème imposé d'avance, ni par la pompe qu'on exigeait de lui pour les portraits officiels.

Nous savons, d'ailleurs, que ses goûts le tournaient plutôt vers le portrait bourgeois, réaliste, traité dans le décor de la vie journalière. Et c'est dans ces effigies intimes, qu'il faut chercher le meilleur de l'œuvre de Louis Tocqué.

COMTE ARNAULD DORIA



LE BUSTE EN MARBRE DE FRANKLIN

PAR J. J. CAFFIERI



ous connaissons quatre bustes différents de Benjamin Franklin, exécutés par des sculpteurs français, peu de temps après son arrivée à Paris, où il était venu solliciter, en 1776, l'aide de la France pour la guerre d'indépendance des États-Unis.

Le plus ancien semble être un buste en plâtre patiné, daté de 1777 et signé Claude Dejoux : œuvre d'un jeune sculpteur franc-comtois assez obscur qui n'était pas encore agréé à l'Académie Royale, et qui, par suite, n'avait pas le droit d'exposer au Salon. Ce portrait, qui n'est pas sans mérite, a été récemment acquis par le Musée National historique de Blérancourt (Aisne), qui s'est assigné pour mission de recueillir tous les souvenirs de l'amitié franco-américaine¹.

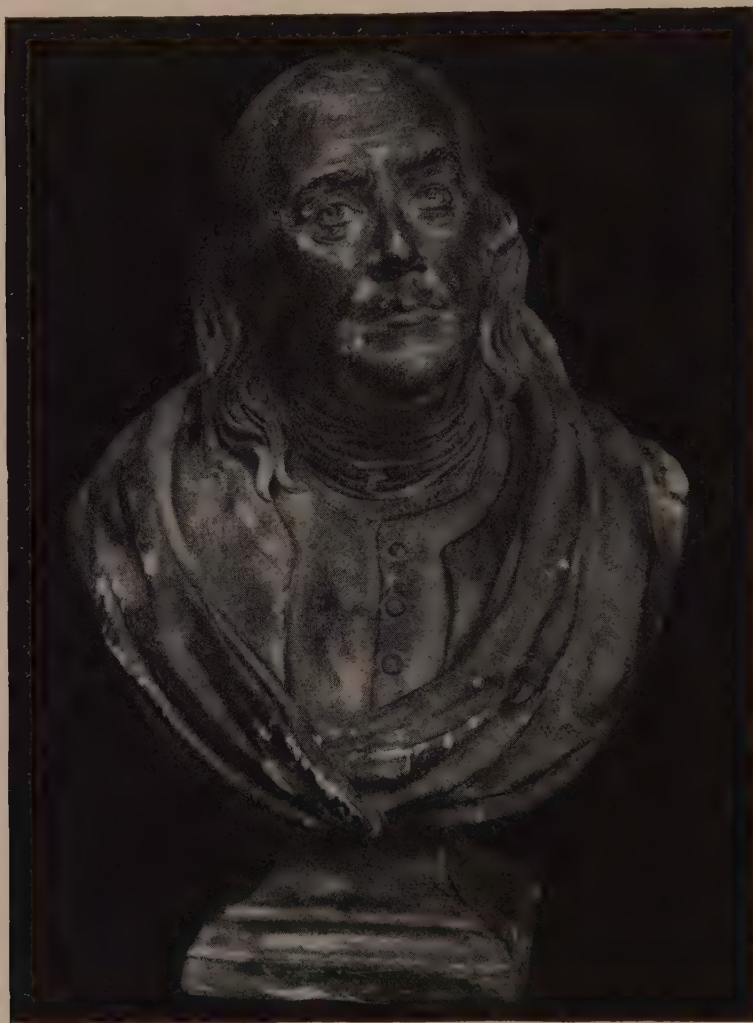
C'est de ce modèle que semble procéder un remarquable buste en pierre de P. F. Berruer, signé et daté 1779, qui a été tout récemment découvert et acquis par M. J. de Saint-Pierre, et que nous publions ici pour la première fois. Malgré quelques variantes dans l'expression de la physionomie et dans la draperie, l'analogie des deux bustes, surtout au point de vue du port de la tête penchée, est frappante.

Mais les deux portraits les plus célèbres de Franklin, si l'on excepte les peintures de Greuze et de Duplessis, sont les bustes de J. J. Caffieri et de Houdon qui figurèrent le premier au Salon de 1777, le second au Salon de 1779.

On a souvent confondu les exemplaires de ces deux bustes qui sont cepen-

1. N° 607 du catalogue sommaire rédigé par M. André Girodie, 1928. Ce buste a été reproduit dans *Beaux-Arts* (1^{er} mai 1928).

dant très faciles à distinguer. Indépendamment de certaines particularités de technique (notamment dans la façon de traiter les yeux), il suffit de remarquer que, dans le modèle de Caffieri, Franklin est représenté avec une cravate

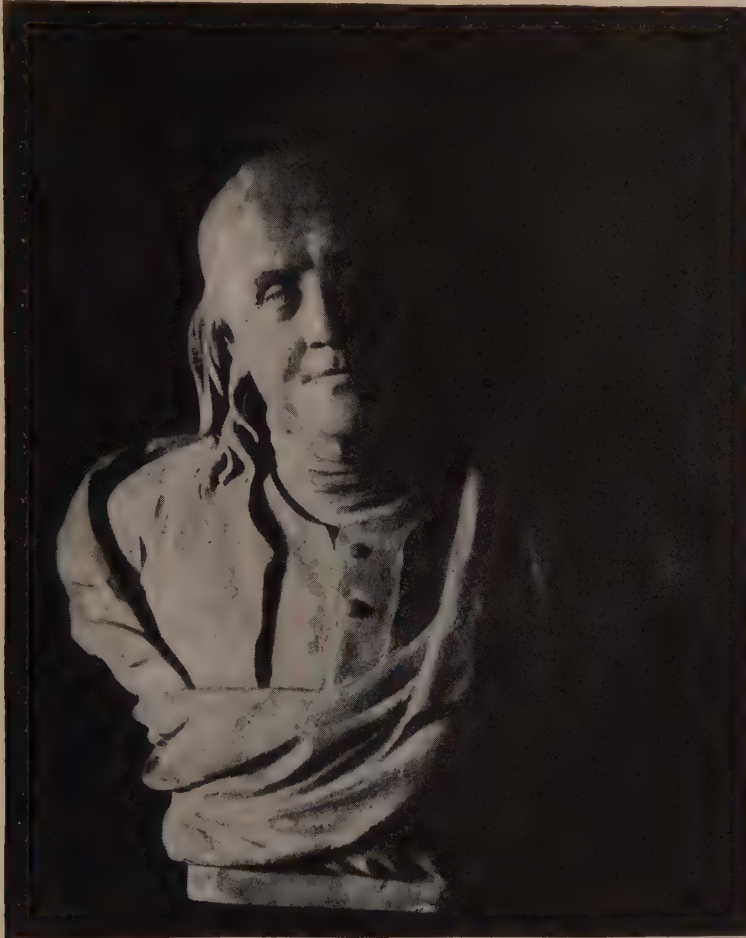


BUSTE DE FRANKLIN
PLATRE PATINE, PAR CLAUDE DEJOUX, 1777
(Musée de Blérancourt.)

nouée autour du cou et, dans le modèle de Houdon, avec un gilet boutonné¹.

1. On trouvera la reproduction de ces deux bustes en pendant à la planche VI de mon ouvrage sur *L'Art français aux États-Unis*. Paris, Laurens, 1926.

Le modèle de Houdon a été popularisé et banalisé par d'innombrables reproductions en terre cuite, en plâtre et en marbre. On sait que l'artiste avait l'habitude d'éditer à de très nombreux exemplaires les portraits qu'il modelait d'après les grands hommes du jour : c'est ce qui explique le nombre



BUSTE DE FRANKLIN

PIERRE, PAR P. F. BERRUER, 1779

(Coll. J. de Saint-Pierre, Paris.)

considérable des effigies de *Voltaire*, de *Jean-Jacques Rousseau*, de *Gluck* ou de *Franklin*, qui portent la signature de Houdon ou le cachet de son atelier.

Le modèle de Caffieri, dont la valeur artistique et documentaire n'est pas inférieure à celui de Houdon, est au contraire extrêmement rare et cette

circonstance ajoute encore à son intérêt. On n'en a signalé jusqu'à présent que trois exemplaires anciens : un en terre cuite et deux en plâtre.

La terre cuite qui a figuré au Salon de 1777 sous le n° 218 et qui fut achetée 500 livres pour le Roi est conservée à Paris à la Bibliothèque



BUSTE DE FRANKLIN, TERRE CUITE, PAR HOUDON, 1778

(Musée du Louvre.)

Mazarine¹. Elle a 0^m52 de hauteur. Par derrière on déchiffre l'inscription suivante :

BENJAMIN FRANKLIN

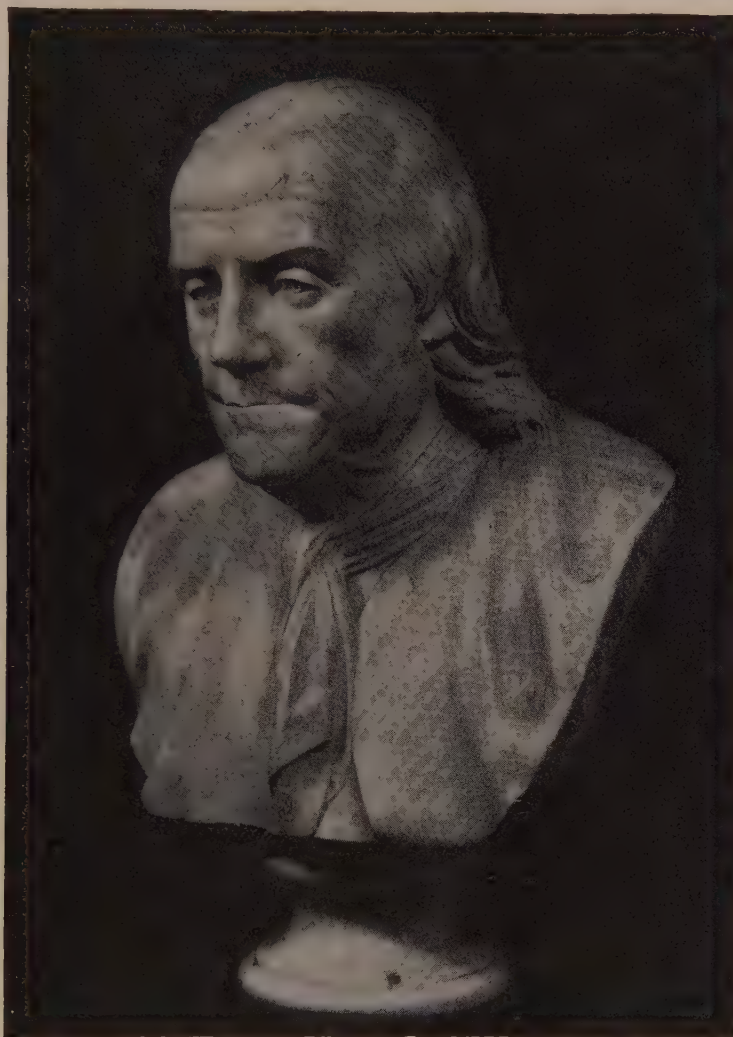
NÉ A BOSTON EN AMÉRIQUE

LE XVII JANVIER 1706

FAIT PAR J. J. CAFFIERI EN 1777

1. Cf. sur ce buste la monographie de Jules Guiffrey : *Les Caffieri*, 1877, p. 242, et *l'Inventaire des Richesses d'art de la France* (Paris).

Non loin de la Bibliothèque Mazarine, on peut voir à la Bibliothèque de l'Institut un exemplaire en plâtre bronzé du même buste avec la même inscription tracée à la pointe : il appartient à l'Académie des Sciences.



BUSTE DE FRANKLIN, MARBRE, PAR J.-J. CAFFIERI

(Coll. Arthur S. Byne, Madrid.)

A ces deux exemplaires parisiens, il faut joindre la réplique en plâtre du Musée de la *New-York Historical Society*. Ce buste, donné en 1832 à la Société par un de ses membres, était anciennement attribué à Houdon. C'est en réalité la reproduction du modèle de Caffieri, reconnais-

sable à l'ample cravate nouée sous le menton et retombant sur la poitrine¹.

Il y avait tout lieu de supposer que Caffieri, qui comptait sur ce buste de Franklin pour obtenir des commandes en Amérique, eut soin d'exécuter son modèle en marbre. Mais jusqu'à présent ce marbre hypothétique n'était signalé nulle part. M. Arthur S. Byne vient de le découvrir en Espagne, à Madrid, où il avait peut-être été apporté par un ambassadeur des États-Unis, et où il passait, dans la famille où il était conservé depuis une soixantaine d'années, pour une figure de saint.

Le marbre est légèrement gâté par un « fil » qui serpente comme une sorte de fêlure à la hauteur des joues et des mèches de cheveux. C'est probablement à cause de ce défaut insignifiant du bloc de marbre que Caffieri, très scrupuleux et très vaniteux, n'a voulu ni le signer ni l'exposer au Salon.

Ce n'en est pas moins une œuvre capitale de l'artiste, d'une très belle exécution, qui enrichit d'une pièce importante l'iconographie de Benjamin Franklin et qui mérite d'être classée au premier rang parmi les monuments de l'amitié franco-américaine au XVIII^e siècle.

LOUIS RÉAU

1. *Quarterly Bulletin of the New-York Historical Society*, janvier 1923 et *Beaux-Arts*, mars 1923.





BUSTE DE FRANKLIN
Marbre, par J.-J. CAFFIERI
(Collection de M. Byne, Madrid)



LINTEAU DE SAINT-ANDRÉ-DE-SORÈDE (XI^e SIÈCLE)

QUELQUES SURVIVANCES ANTIQUES

DANS LA

SCULPTURE ROMANE MÉRIDIONALE

La question des origines de la sculpture romane est une des plus complexes que pose l'histoire de l'art en Occident. Cette brusque apparition de chefs-d'œuvre dans l'art plastique à la fin du XI^e siècle tient du prodige. Elle est digne de passionner les archéologues. De grands beaux travaux¹ ont renouvelé récemment les idées reçues et ont bien mis en lumière les difficultés du problème. Les uns ont fait valoir l'influence dominante de la miniature et des arts du dessin. Les autres, sans nier cette influence éclatante sur le développement de l'iconographie, ont pensé que le secret du modelage devait être cherché dans les arts du relief et principalement dans les œuvres d'orfèvrerie qui étaient la parure des monuments et des trésors religieux aux temps carolingiens. Il semble bien que ces divers points de vue, au lieu de s'exclure, se complètent, tant furent variées les sources auxquelles puisèrent nos vieux sculpteurs. Au reste, il faut convenir que des artistes, si peu expérimentés qu'ils soient, n'ont pas les mêmes tendances. Les uns s'attachent davantage à l'idée ; d'autres poursuivent surtout l'effort technique ; certains interprètent fidèlement des œuvres dont la beauté les séduit ; d'autres n'empruntent des thèmes connus que pour les

1. Cf. Emile Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*. — Paul Deschamps, *Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, dans le *Bulletin monumental*, vol. 84, année 1925, pp. 5-98.

transposer librement dans un autre art, sans aucun souci d'exactitude ; d'autres enfin subordonnent leur génie créateur au respect de la tradition et des formes établies. On ne saurait non plus négliger le rôle parfois décisif du matériau, qui explique la difficulté d'exécution, l'effort technique, le propre du style. Nous voudrions montrer ici les enseignements qu'apporte à la question des origines le rôle des survivances locales, d'après quelques



LE BÉNITIER ROMAN DE SAINT-AVENTIN
(HAUTE-GARONNE)

exemples à peu près inconnus d'une région restée longtemps isolée à l'extrémité méridionale de la France, le midi pyrénéen. Ce qui fait l'intérêt et le charme de ces provinces reculées, c'est justement l'archaïsme qu'on y rencontre, à l'abri des influences étrangères. Quelques œuvres sont instructives ; elles nous aident à retrouver les rares aspects d'un art à ses débuts et à mieux souligner, par comparaison, l'importance de l'apport extérieur, dans les grandes créations.

*
* *

Il y a aux environs immédiats de Luchon, accrochée aux pentes majestueuses de la montagne, une église romane très pure qui retient le nom d'un pauvre ermite du Larboust : c'est Saint-Aventin.

Un beau portail latéral attire surtout l'attention du visiteur ; il est encadré d'une de nos plus anciennes madones sculptées et de scènes de la vie de saint Aventin. L'abside, décorée de bandes lombardes, donne du caractère à l'édifice et témoigne de la venue dans le pays d'un maître d'œuvre étranger. Mais à l'intérieur, on découvre quelque chose de singulier ; c'est une cuve baptismale, devenue bénitier, qui nous met tout à coup en face de l'art des Catacombes. Taillé dans un bloc de marbre brun tacheté de noir et supporté par un pédoncule cylindrique, ce bassin a sa surface recouverte de sculptures étranges dont le relief vigoureux allège la masse, tandis que le jeu des lignes en creux et

en saillie produit un effet agréable de lumière et d'ombre. L'exécution témoigne d'un ciseau peu habile, aux ressources limitées. Nous sommes en présence d'une œuvre rustique, où l'on peut mesurer l'effort de quelque tailleur d'images du pays pour faire jaillir la vie du marbre.

L'iconographie très simple est empruntée au symbolisme primitif du christianisme. Il s'agit du baptême et de l'eucharistie. Toutes les scènes qui décorent l'extérieur rayonnent autour de l'Agneau avec la croix, c'est-à-dire du Christ immolé, représenté en méplat sur le fond de la cuve et inscrit dans un nimbe sextilobé, en creux. Sur le bord de la cuve, à la manière d'une couronne décorative, sont gravés dix poissons, symbolisant



INTÉRIEUR ET BORD DU BÉNITIER
DE SAINT-AVENTIN

peut-être les chrétiens conquis à la foi par le baptême. Mais on peut songer aussi à l'autre représentation du Christ tirée de l'anagramme $\text{ix}\theta\upsilon\varsigma$ et qui signifie le Christ sauveur.

La décoration de la surface extérieure de la cuve est plus chargée de pensée et d'art. Si l'on développe le cylindre, on voit apparaître une scène centrale représentant deux groupes de colombes affrontées puisant leur nourriture dans un calice. Ces colombes sont évidemment l'emblème de l'eucharistie, sacrement qui s'ajoute au précédent pour la purification des âmes. L'artiste a voulu dire que le chrétien est sauvé par le baptême et la communion. L'attitude des personnages et les deux scènes voisines s'expliquent dès lors très bien. Nous avons un schéma de la vie du chrétien, dont les étapes doivent aboutir en ligne droite à la rédemption par le Christ.

A gauche, en effet, en face de l'Agneau debout, on reconnaît le catéchumène représenté par un enfant renversé. Il attend le baptême pour être relevé de sa déchéance. Devenu adulte, il se purifie par la communion, qu'il reçoit, les mains pressées sur la poitrine, en un geste de foi. Il comparait enfin devant le Sauveur invisible, représenté ici par un disque cruciforme cantonné de quatre boules, disposition qui fait pressentir le Christ en Majesté entouré des quatre animaux.

Le sujet est donc très clair. Il n'est pas douteux que l'imagier l'a emprunté indirectement à l'iconographie chrétienne primitive. Toutes ces scènes se



COTÉ GAUCHE DU BÉNITIER DE SAINT-AVENTIN

sont perpétuées jusqu'à l'époque romane par l'art des sarcophages¹. Près de là, à Bourg-d'Oueil, il y a, encastré dans un mur de l'église, une autre cuve baptismale du ^x^e siècle, décorée pareillement. On y voit l'agneau et le berger, les colombes buvant dans un calice. De même au bénitier si archaïque de Marignac (Haute-Garonne), ainsi qu'à celui d'Esbareich (Hautes-Pyrénées).

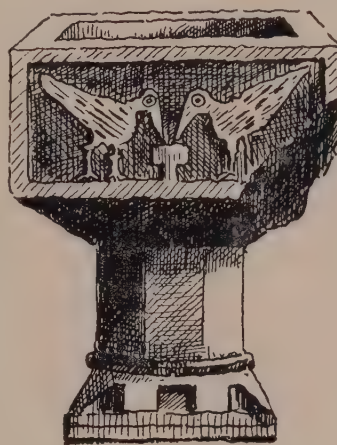
Sur la façade de l'église moderne de Poubeau, près de Luchon, on a remployé deux pierres sculptées qui proviennent de l'ancienne église romane. L'une représente un loup, qui mérite bien par son style de faire pendant à

1. V. Etienne Michon : *Les sarcophages chrétiens de l'école d'Aquitaine*, dans *Mélanges Schlumberger*, t. II.

l'agneau de Saint-Aventin. Il avait sans doute un sens symbolique, à côté du beau chrisme qui servait de linteau au portail et qui décore l'autre bas-relief. Hugues de Saint-Victor, théologien du ^{xii}^e siècle, enseignait que le diable, sous la forme du loup, venait rôder autour des églises pour égayer les fidèles et perdre leurs âmes. Mais un ensemble mieux conservé, au voisinage de cette contrée, autorise une autre explication. Il y a dans la vallée d'Aure à l'entrée de la haute montagne, au village de Cadéac, près d'Arreau, un portail roman dont le tympan est décoré d'une scène étrange et où l'on peut reconnaître une brebis qui se débat entre deux loups. Quel est le sens de ce groupe mystérieux, que l'on pourrait croire emprunté à la faune pyrénéenne ? Il serait difficile de le retrouver si l'on ne songeait à l'art des Catacombes. M. Pératé¹ a signalé la présence d'une scène analogue au bas d'un *arcosolium* du cimetière de Prétextat. L'allégorie est ici intelligible grâce à une inscription ; c'est Suzanne et les vieillards. Je suis convaincu qu'à Poubeau régnait aussi sur la porte de l'église l'histoire de Suzanne. Singulier prestige du symbolisme des premiers âges ! D'obscurs tailleurs de pierre, perdus dans une contrée âpre et farouche, ont imité dans un thème biblique des modèles vivants et familiers tirés de leurs montagnes.

Sans doute ces sculpteurs pyrénéens n'ont su que grossièrement interpréter la nature. Avec leurs corps grêles et leurs têtes énormes, les personnages manquent de proportion et n'ont rien d'humain ; les animaux sont parfois méconnaissables. Même les parties les plus soignées comme le Christ en croix de Saint-Aventin, qui surmontait sans doute le couvercle de la cuve, trahissent l'inexpérience de l'artiste.

A l'église de Gouaux-de-Larboust, nous trouvons une Crucifixion analogue et qui, par sa facture, s'apparente au bas-relief d'Oo² représentant la femme au serpent. L'artiste n'est donc à l'aise que dans le décor stylisé ou dans les représentations gravées au trait.



BÉNITIER DE MARIGNAC
(HAUTE-GARONNE)

1. *L'Archéologie chrétienne*, p. 110 (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, publiée sous la direction de M. Jules Comte).

2. Aujourd'hui au musée de Toulouse. La forme des pieds et des mains est la même dans ces trois œuvres voisines, qui ne sont certainement pas antérieures au ^{xi}^e siècle.

Mais l'insuffisance de métier ne saurait faire oublier l'effort nouveau dans la recherche du relief, du soulevé dans l'espace, en un mot la tendance vers l'imitation de modèles vivants. Il semble en effet que ces artistes pyrénéens



LA CROIX DE SAINT-AVENTIN

du premier âge roman — toutes ces œuvres rustiques appartiennent au ^x^e siècle — se soient attachés surtout aux représentations animales. Et peut-être faut-il y reconnaître l'influence lointaine d'un christianisme fortement mélangé de coutumes païennes qui subsistèrent longtemps dans

ces pays isolés? Si l'exploration archéologique des deux versants de la montagne était faite, il y aurait un curieux livre à écrire sur la faune pyrénéenne telle que l'interprétèrent, dans toute sa rusticité, ces obscurs et primitifs tailleurs d'images. Ainsi, dans une autre vallée voisine, à Saint-Savin de Bigorre, nous trouvons sur des chapiteaux remployés dans la salle capitulaire de l'abbaye de grossiers ruminants dignes de l'art préhistorique et comparables à ceux de la vallée d'Aure¹, du Luchonnais ou des Pyrénées ariégeoises. Au magnifique portail de Morlaas (Basses-Pyrénées), l'archivolte est décorée d'oiseaux du pays qui rappellent à s'y méprendre les volatiles des



LA CRUCIFIXION DE GOUAUX-DE-LARBOUST
(HAUTE-GARONNE)

basses-cours béarnaises. Nous sommes loin des animaux exotiques que des artistes étrangers et plus habiles exécutèrent sur les modèles des tissus orientaux ou des miniatures byzantines et arabes, tels que les magnifiques lions d'un chapiteau de Saint-Sever, les chimères des bas-reliefs de l'abside de Saint-Paul-lès-Dax, les dragons de la crypte de Saint-Girons à Hagetmau ou les oiseaux affrontés en forme d'arabesques à l'abside de Saint-Savin en Bigorre. Il n'est pas de rapprochement plus instructif que la comparaison de ces deux techniques; l'une toute barbare², inspirée de la nature, l'autre très

1. Par exemple sur les chapiteaux du portail de Saint-Exupère à Arreau.

2. Exception faite, bien entendu, pour le portail de Morlaas, qui est d'une époque plus avancée.

savante, procédant des arts graphiques et d'une impulsion scolastique.

Certains motifs antiques empruntés à la nature végétale nous montrent



EGLISE ABBATIALE DE SAINT-SAVIN-DE-BIGORRE
(HAUTES-PYRÉNÉES)
SALLE CAPITULAIRE DU XIII^e SIÈCLE

aussi quelques survivances bien curieuses dans l'art roman du midi et nous expliquent la tendance qu'eurent les artistes du pays dans l'imitation de certaines plantes qui leur étaient familières.

Tout le monde connaît l'admirable linteau en marbre blanc des Pyrénées qui supporte le tympan de Moissac. Il est fait de trois blocs juxtaposés et maçonnés, provenant certainement d'un édifice plus ancien. La beauté antique de cette œuvre s'imposa aux artistes du XII^e siècle, qui la remployèrent pour rehausser l'éclat des sculptures du tympan. On reconnaît d'ordinaire, dans ce riche décor, un alignement de rosaces magnifiques encadrées par un câble sortant de la gueule de deux animaux fantastiques. En réalité, ce motif d'apparence classique n'est

autre que la carline, fleur très belle et d'une puissante digitation, que l'on trouve particulièrement dans la flore calcicole de la haute montagne. Sans doute, cette plante n'est pas spéciale aux Pyrénées, mais dans les affleurements calcaires de l'Ariège, des Pyrénées centrales, autour de Luchon, de Saint-Béat et d'Arreau, elle est répandue à profusion. Elle avait même dans le haut Moyen Age une telle réputation qu'elle passait pour guérir

tous les maux. La légende en faisait une fleur pyrénéenne. Charlemagne, disait-on, l'avait employée comme remède pour ses soldats atteints de la peste, histoire romanesque qui lui a valu son nom charmant. On distingue, il est vrai, plusieurs espèces de carline¹ et qui ne sont pas également belles. Les artistes retinrent la plus décorative, la *carlina acanthifolia*, dont la fleur jaune d'or, aux capitules pouvant atteindre quinze centimètres de diamètre, s'épanouit dans une couronne de magnifiques pétales et d'élégantes feuilles très voisines de l'acanthé. Il est d'usage encore de la conserver desséchée, en raison de son caractère ornemental.

Taillé dans le marbre de Saint-Béat, il n'est pas douteux que le linteau de Moissac provient d'un sculpteur sud-aquitain qui connaissait la carline des Pyrénées. Cette œuvre a sa pareille au musée de Cahors : un bloc de marbre rectangulaire provenant des ruines d'une église mérovingienne de la région². On y retrouve le même motif et le même style. L'encadrement des bordures accoste, comme sur les sarcophages, le monogramme du Christ. Au musée archéologique de Narbonne, quelques pièces de haute époque nous montrent des exemples voisins de la carline.

Ces rosaces si décoratives furent donc imitées de la nature par des artistes de tradition classique qui les transmirent aux sculpteurs romans.

On sait que le linteau de Beaulieu (Corrèze), exécuté au XII^e siècle, est en partie imité de celui de Moissac. Or, l'artiste a reproduit la carline, détail qui établit clairement la filiation de l'œuvre toute entière. Il serait intéressant de rechercher d'autres exemples.



ÉGLISE ABBATIALE
DE SAINT-SAVIN-DE-BIGORRE
(HAUTES-PYRÉNÉES)
CHAPITEAU DU XI^e SIÈCLE

1. Les botanistes distinguent la *carlina vulgaris*, en forme de chardon, la *carlina acaulis*, sans tige et peu développée, sorte d'artichaut sauvage et la *carlina acanthifolia*, la plus belle et la plus grande, rappelant l'acanthé.

2. Saint-Sernin de Thézel (Lot), sur la vieille voie romaine de Cahors à Moissac.

Les sculpteurs languedociens eurent une sorte de prédilection pour une autre rosace plus petite, mais non moins belle. Il est impossible de confondre cette fleur au relief vigoureux et aux multiples pétales avec la rosette étoilée ou la rosace stylisée enfermée dans un cercle, que les Syriens empruntèrent à la décoration linéaire du vieil Orient et apportèrent chez nous



PORTAIL DE L'ÉGLISE DE MORLAAS
(BASSES-PYRÉNÉES)

cette délicate ornementation passa dans toutes les églises inspirées de la basilique toulousaine. Ainsi, on la reconnaît au portail des Orfèvres à Saint-

à l'époque mérovingienne¹. La rosace toulousaine est une véritable fleur naturelle, copie de la marguerite des jardins et des champs. A Saint-Sernin, les célèbres statues qui émergent des bas-reliefs encastrés au pourtour du chœur sont cantonnées de marguerites où l'on voit distinctement la corolle s'épanouir. De même aux statues d'apôtres des piliers d'angle du cloître de Moissac, détail parmi tant d'autres qui permet de rattacher au même atelier ces œuvres prodigieuses. On retrouve cette fleur, encore plus belle, au-dessus du tympan de la porte méridionale de Saint-Sernin, sur les métopes alternant avec les modillons qui décorent la frise et sur la face inférieure de la corniche. De là,

1. V. Berteaux, dans A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. I, pp. 397 et 398. Ces motifs sont fréquents sur les coffrets d'ivoire byzantins qui contribuèrent à les répandre en Occident. On les trouve aussi sur les vieilles stèles ibériques, ce qui explique leur fréquence dans les monuments funéraires du pays basque. V. Louis Colas, *La tombe basque*. Bayonne et Paris, 1923.

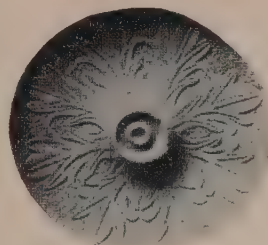
Jacques de Compostelle, au portail méridional du transept de Sainte-Foy de Conques. Ici, l'artiste a imaginé une curieuse variante : tandis que la marguerite règne sur la face inférieure de la corniche, elle se présente sur la frise, tournée en hélice, savante combinaison qui associe la fleur des champs au souvenir de l'hélice syrienne. Cette ornementation est donc une des marques propres à l'école languedocienne. Quelle est son origine ? Il est vraisemblable qu'elle se rattache à la tradition classique. Parmi les fragments



LINTEAU DE MOISSAC DÉCORÉ DE LA CARLINE

de sculpture provenant de la basilique du ^v^e siècle, découverte récemment à Saint-Bertrand de Comminges, une pièce représente cette fleur sous sa forme naturelle, avec la corolle à peine épanouie. Comparée aux rosaces du pourtour du chœur de Saint-Sernin ou des piliers d'angle du cloître de Moissac, elle a la valeur d'un prototype.

Sans doute ces motifs d'ornementation classique sont peu de chose à côté des richesses de l'art oriental répandues à profusion sur les chapiteaux, mais ils donnent à ces ensembles de sculpture monumentale un délicat parfum d'antiquité. Les sculpteurs du Midi n'avaient donc pas tout oublié de l'âge classique. Ils avaient surtout retenu les détails qui convenaient à leur goût précoce du réel. Signe précurseur du siècle suivant, où les artistes du Nord reprirent franchement contact avec la nature, qui leur livra les secrets d'un art décoratif entièrement nouveau.



CARLINE SCULPTÉE
SUR UN MARBRE
DU MUSÉE DE CAHORS

Il est fréquent de rencontrer dans les vieilles églises du Midi le monogramme du Christ ornant la porte. Ce signe hiéroglyphique est un legs du

christianisme antique. Propagé en Occident par les sarcophages¹ et les mosaïques, il se perpétua jusqu'au temps où les manuscrits orientaux apportèrent la représentation du Christ en personne entouré des quatre animaux, que les sculpteurs placèrent au frontispice des églises. Le chrisme est donc à l'origine du tympan sculpté, création du Midi. Dans les contrées pyrénéennes, où les modèles antiques subsistèrent longtemps à l'état d'archaïsme, on voit partout cet emblème du christianisme triomphant. Il semble marquer ces humbles édifices du sceau de l'Église romaine.



APOTRE CANTONNÉ
DE MARGUERITES
A SAINT-SERNIN
DE TOULOUSE

La forme du chrisme constantinien persista jusqu'à l'époque romane, mais avec quelques variantes². Il est intéressant de voir comment il participa à l'ornementation des églises. Dans la basilique chrétienne de Saint-Bertrand de Comminges, on a retrouvé de nombreux sarcophages du ^{ve} siècle où la décoration est rare. Un seul porte, sur une des faces du couvercle, un monogramme très instructif. M. Dieulafoy, qui dirigea ces fouilles, le considérait comme le plus ancien de la région et comme l'ancêtre des chrismes romans. De relief linéaire et cerclé d'une double couronne, son intérêt réside dans la disposition des deux lettres, l'*alpha* et l'*oméga*, non plus isolées, mais suspendues aux branches du *chi*, à la manière des caractères que l'on rencontre dans les objets d'orfèvrerie wisigothique, tels que les couronnes votives de Guarrazar. Le sarcophage mérovingien de Boëtius, évêque de Carpentras³, qui a subi davantage l'influence barbare, nous montre aussi les deux lettres suspendues par des chaînettes aux branches d'une croix. C'est sous cette forme imitée de l'orfèvrerie cloisonnée que le monogramme du Christ se répandit d'abord dans les églises du Midi. Puis, il prit la forme étoilée, par l'introduction de la croix à branches égales écartelée du X ; enfin, il se latinisa par l'apparition de l'S au pied de la croix ansée, c'est-à-dire combinée avec le *rho*. Tel on le voit le plus souvent en Syrie, en Afrique et en Occident. Il passa donc, avec quelques autres emblèmes chrétiens, dans

1. V. les beaux exemples du Musée de Toulouse et de la crypte de Saint-Seurin de Bordeaux.

2. V. Dom Cabrol et Dom Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, au mot *chrisme*.

3. V. dans A. Michel, *Histoire de l'art*, t. I, p. 397, fig. 186.

l'art wisigothique. Au musée de Mérida en Espagne¹, un chrisme de ce genre décore le linteau provenant du portail d'une église wisigothe. On voit aussi la colombe, le poisson, la croix grecque. Il semble que le chrisme était réservé au linteau et la croix au sommet de l'arcature du portail, comme à l'archivolte du portail extérieur de l'ermitage de San Juan de Baños². Aux



CORNICHE AU-DESSUS DU PORTAIL MÉRIDIONAL
DE SAINT-SERNIN
DÉCORÉE DE MARGUERITES
ALTERNANT AVEC DES MODILLONS

églises des vallées ariégeoises, où survécurent longtemps ces vieilles traditions, on voit souvent le chrisme encastré au-dessus de la porte, comme à Antras, à Vals, à Vic, à Saint-Volusien de Foix, à Ornolac, à Ourgout, à Seix. Celui de Salau apporte une variante : la croix pattée s'inscrit dans un cercle. On reconnaît là le monogramme de l'ordre de Malte, qui possédait le prieuré de Salau.

1. Dieulafoy, *Espagne et Portugal* (Ars una), p. 58, fig. 126.

2. Dieulafoy, *ouv. cit.*, p. 69, fig. 146.

Si ce signe lapidaire s'est répandu partout sur les façades ou sur les portes des églises, c'est qu'il fut considéré de bonne heure comme une marque dédicatoire. On a conservé, encastrée dans un mur de l'église actuelle de Saint-Caprais d'Agen, une pierre sculptée garnie du chrisme antique et où l'inscription nous indique clairement la dédicace de l'église primitive, celle qui existait au ^{vi}^e siècle et que Grégoire de Tours a mentionnée¹. Au musée du Puy, se trouve un linteau provenant de l'ancienne cathédrale où est gravée la dédicace avec le chrisme. Cet usage se perpétua longtemps et la plupart des chrismes romans n'eurent pas d'autre destination. Certains s'accompagnent d'inscriptions d'un autre genre et s'adressent aux passants ;



DÉCOR D'UN SARCOPHAGE
PROVENANT DE LA BASILIQUE
DE SAINT-BERTRAND-DE-COMMINGES
(HAUTE-GARONNE)

tel celui du musée de Toulouse² dont les deux vers s'offrent à l'édification des fidèles :

*Hic Deus oratur, domus ejus et ista vocatur.
Huc ergo veniat quem conscia culpa fatigat.*

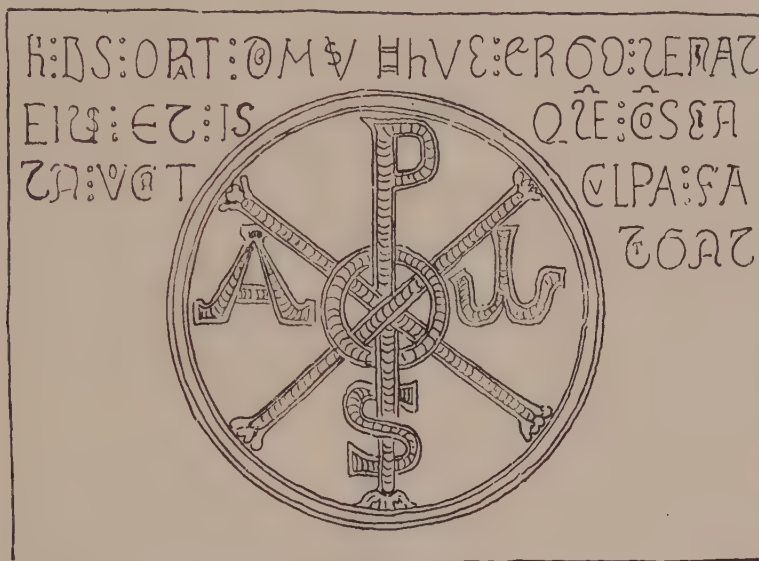
Ces légendes, qu'on retrouve fréquemment, les ont fait désigner sous le nom de *chrismes parlants*.

Le rôle du chrisme donna aux artistes l'idée de l'inscrire dans le tympan. Cette place d'honneur ne pouvait mieux convenir qu'à l'emblème divin. L'entrée de la maison de Dieu ne figurait-elle pas aux yeux du chrétien la

1. Cité dans *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, t. IV, pp. 257-258. Cette église fut détruite avec le vieil *Aginnum*.

2. Il provient de la petite église Saint-Jean.

porte du Ciel? C'est ce que dit la légende gravée au tympan de l'église de Genens¹, près de Montréal du Gers, consacrée à saint Pierre, portier du Paradis et dont le nom est inscrit autour du chrisme: *Vere non est hic aliud nisi domus Dei et porta cæli*. Il faut aller dans le Midi pyrénéen pour trouver encore ces vénérables tympan ornés du monogramme. Un bel exemple se voit au portail de Saint-Exupère d'Arreau, où apparaissent plusieurs détails caractéristiques des chrismes romans, tels que la croix ansée avec l'S². La bordure circulaire ornée de boules et de dessins en



CHRISME ROMAN

PROVENANT DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN DE TOULOUSE

(Musée de Toulouse.)

léger relief fait penser à un ouvrage de broderie et l'on peut même y reconnaître deux oiseaux affrontés, fréquents sur les tissus orientaux. Un décor nouveau s'insinue donc à la place de la simplicité linéaire du chrisme de Saint-Bertrand. Cette influence est visible encore au tympan de la chapelle Saint-André à Burgalays (Haute-Garonne), où le chrisme cerclé de dents de scie s'accompagne d'une main qui bénit, se détachant sur une croix grecque. A Bramevaque-en-Barousse (Hautes-Pyrénées), un chrisme analogue est fait de grosses moulures toriques, de même à Esbareich (Hautes-

1. Daugé : Inventaire des chrismes du département du Gers, dans *Bulletin de la Société archéologique du Gers*, t. 17, 1916, p. 64.

2. Initiale de *Salvator* ou de *Salus*. V. Didron : *Iconographie chrétienne*, p. 105.

Pyrénées). Presque toutes les églises du Val d'Aran¹ portent le chrisme à cette place. Il en était de même aux vieilles églises du pays basque, à Alcabéhéty, à Ahran, à Sunhar. On le voit encore en place à Saint-Engrâce, à Harambels², petite chapelle connue des pèlerins de Saint-Jacques, jalonnant un des chemins anciens qui conduisaient à Ostabat. Dans ces modestes édifices, le blason mystique était un ornement commode pour garnir le tympan, composé le plus souvent d'un bloc monolithe qui dispen-



TYMPAN DE LA PORTE DE L'ÉGLISE D'ESCUGNAU
(VAL D'ARAN, XII^e SIÈCLE)

sait du linteau. Mais dans les édifices plus grands, d'autres figures garnissent les vides, comme à Saint-Gaudens, où le monogramme est entouré de rosettes.

Parfois même, l'art a tiré profit de cet arrangement. Au tympan de San Pedro el Viejo de Huesca, œuvre du deuxième quart du XII^e siècle, le

1. V. J. de Laurière, dans *Bulletin monumental*, 1886 : Promenade archéologique dans le val d'Aran.

2. Tous ces exemples sont reproduits dans l'ouvrage de M. Louis Colas sur *La tombe basque*.

chrisme se détache sous la voussure, accosté de deux anges, tandis que le registre inférieur représente une magnifique Adoration des Mages, qui fait penser à celle du portail de Saint-Bertrand de Comminges, de l'autre côté de la chaîne. En plaçant l'effigie de Dieu au-dessus de la scène, l'artiste a glorifié en même temps le Christ et la Vierge. Le monogramme porté par les anges se voit aussi au-dessus du portail de Montsaunès, près de Saint-Gaudens et



CROIX DE TYMPAN A ARLES-SUR-TECH
(PYRÉNÉES-ORIENTALES)

à Sainte-Engrâce, en pays basque, où l'inscription qui l'accompagne désigne un chérubin et un séraphin.

Ce symbole antique avait tant d'importance dans le pays que, lorsque le Christ en Majesté l'eut supplanté définitivement, les sculpteurs ne manquèrent pas de figurer le chrisme sur le linteau ou l'archivolte, comme à Bosost, dans le Val d'Aran et à Saint-Béat. Pour décorer entièrement le linteau, ils placèrent de part et d'autre des rosettes ou des croix, comme à Cazaril et à Escugnau. A Cazaux de Larboust, l'artiste a représenté des fleurs de lis imitées certainement de celle qui suit l'inscription d'un cippe gallo-

romain encastré dans la façade, rare survivance dont on surprend ici l'origine.

Il arriva aussi que le chrisme s'altéra au point de perdre ses attributs primitifs. Il y a au musée d'Auch un chrisme de tympan cantonné des quatre animaux où la surface sculptée en méplat est garnie de dessins en forme d'arabesques. Ailleurs, la croix introduite dans le monogramme finit par supplanter le chrisme au tympan, comme on le voit à Escugnau. La croix suffisait désormais à l'art chrétien pour témoigner à la fois du sacrifice du



CHRIST ENTRE L'ALPHA ET L'OMÉGA (XII^e SIÈCLE)

(Musée de Rodez.)

Christ et de la majesté de Dieu. La plus belle illustration de cette idée, au début du XII^e siècle, se trouve au tympan d'Arles-sur-Tech¹. La croix elle-même porte en effigie le Christ en Majesté entouré des quatre animaux placés à chaque extrémité. Cet arrangement original, qui allie le souvenir du chrisme à l'iconographie nouvelle, fut emprunté sans doute à quelque bible catalane inspirée de manuscrits orientaux. Les caractères plastiques de l'œuvre dérivent certainement de modèles graphiques.

1. La consécration de cette église est de 1157. Les sculptures du tympan paraissent antérieures, mais ne peuvent remonter guère au-delà du XII^e siècle.

La présence de l'alpha et de l'oméga, dans les plus anciennes représentations sculptées du Christ en Majesté, peut être considérée comme un dernier souvenir du chrisme antique. C'est le cas aux deux linteaux si voisins et si ressemblants de Saint-Génis des Fontaines et de Saint-André de Sorède dans les Pyrénées-Orientales, œuvres certaines du *xⁱ* siècle qui nous font pressentir les grandes compositions aux portails imagés du siècle suivant. Nous sentons ici l'influence décisive des manuscrits orientaux qui va ruiner ce qui reste de la tradition locale, incapable de retrouver la voie de la sculpture monumentale et la pratique du modelage. De même, à l'admirable bas-relief du *xii^e* siècle, conservé à Rodez, qui représente un Christ en Majesté assis sur un double arc-en-ciel entre l'alpha et l'oméga, bénissant à la mode grecque. Les cercles et les plis linéaires de la robe indiquent sûrement l'imitation d'une miniature byzantine. La beauté de ce Christ Roi et la nouveauté décisive de la technique montrent, mieux qu'un long commentaire, tout ce que la rénovation plastique de l'âge roman doit à l'Orient. Il n'était donc pas inutile de signaler, en regard de ces créations souveraines, les survivances et les timides essais d'un foyer archaïque, pour représenter l'image de Dieu, à l'entrée des sanctuaires.

RAYMOND REY





VIEUX PAYS

GAGLIARDINI



N dépit de son nom à consonnance italienne, le peintre Gagliardini, qui vient de mourir, était un bon Français, né à Mulhouse le 1^{er} mars 1846. Fils d'un peintre-décorateur, il quitta l'École de dessin de Saint-Étienne à l'âge de seize ans et entra à l'atelier de Coignet. De 1866 jusqu'en 1886, il tâtonne et hésite entre des paysages du Nord et des portraits très fouillés, où se décèle le caractère du sujet.

Mais à partir de ce moment, il délaisse pour toujours les sites endeuillés par la morne lumière des pays miniers, leurs ciels fuligineux et, dans leur atmosphère spongieuse, les mers couleur écaille d'huître. Le jeune artiste, découvrant le soleil, venait de trouver sa voie.

Toutefois, jamais l'artiste ne reniera ses débuts. Même après avoir orchestré les plus ardentes symphonies de couleurs, sous le ruissellement des plus véhéments rayons, il se rappellera la douce et enveloppante lumière du Nord, aux caressants reflets de perle. Telle est son originalité : les tonalités qu'il emploie s'humanisent, elles ne sont pas implacables et ne

connaissent pas les duretés cruelles de telles toiles aux vibrations aveuglantes, qui sont un supplice pour les yeux.

Parti pour conquérir le « Midi, roi des étés », il chante l'heure accablante et lumineuse soit en Auvergne, soit en Provence, et fait surgir en des paysages de flamme l'âme brûlante des pays ensoleillés.

Le voilà près de la Méditerranée, la mer d'améthyste, toute frémissante de rayons, après avoir côtoyé le vieux Rhône, charriant de l'histoire dans ses eaux limoneuses et enlaçant de ses bras amoureux les îles frissonnantes d'or et d'azur.

Armé de sa palette étincelante, il aborde aux Martigues, en décrit les plages ensoleillées sous le ciel d'un bleu profond d'émail ancien. Les maisons hâlées, aux faces presque humaines, se reflètent dans les eaux agitées, où brinqueballent les barques aux voiles latines, tandis que sèchent des filets bruns dont le couchant crible les mailles de sequins d'or.

Gagliardini a eu une dilection particulière pour les jardins qu'il a fixés dans la clarté joyeuse des triomphants matins de Provence. Il s'est amusé à détailler la gamme admirable des fruits, depuis la grenade ouverte et saignant des rubis jusqu'au citron d'or pâle et à la rouge pomme d'amour, que les barbares appellent tomate.

Un vibrant coloriste comme lui n'aurait pu passer sous silence le travail des pêcheuses courbées sur les corbeilles où frétille le vif-argent des pêches miraculeuses, poissons semblables à des gemmes vivantes, miroitantes, opalines ou nacrées, dont les reflets prismatiques scintillent au soleil.

C'est, sans doute, après avoir admiré une de ces toiles rutilantes que Raoul Ponchon adressa à son ami Gagliardini le sonnet suivant qui est inédit :

Gagliardini, ma vieille branche,
Tu es, à coup sûr, sous les cieux,
Le *pinxit* le plus merveilleux.
De la claire lumière blanche.

Ton pinceau, fleuri jusqu'au manche,
Pour le grand soulas de nos yeux,
Nous peint le monde radieux
En ses beaux habits de dimanche.

Et c'est quelque chose, vraiment,
En ce siècle d'em...bêtement,
De croire encore à la peinture.

Et le matin, à son réveil,
De s'écrier : « Tiens, la nature !
Eh bien ! mais... voilà le soleil ! »



Sacré par Henri Rochefort comme « le peintre des magnificences du soleil », Gagliardini a des toiles dans les musées de Saint-Étienne, de Nantes, du Havre, de Mulhouse, de Pau, de Tours, de Montpellier, de Reims, d'Aix-en-Provence, etc. Au Petit Palais, on conserve de lui deux œuvres et au Luxembourg un paysage sauvage, farouche, original : *Roussillon*, où sous les coups de fouet du soleil s'exacerbe le pays des ocres et des porphyres.



ROUSSILLON

(Musée du Luxembourg.)

Un voyage de l'artiste, au-delà des Pyrénées, devait fournir une moisson précieuse de toiles caractéristiques. Le peintre a su voir l'Espagne, toute fauve et pâmée dans ses déserts de pierrailles, toute rongée de soleil avec ses montagnes farouches, drapées de lumière incandescente.

En Italie, après des stations fructueuses sur divers points, c'est à Venise, *Venezia figlia del mare e sorella della luna*, qu'il plante son chevalet. L'artiste en rapportera une exubérante floraison d'études qui célèbrent toutes les grâces irisées, toutes les irrésistibles séductions de la cité unique que Barrès, évoquant le poison de ses eaux, appelait « pourriture sublime ».

De là est sortie, comme Vénus de l'onde, l'incomparable toile intitulée

Santa Maria della Salute. L'église, assise au bord des flots, en plein soleil, éclate comme un colossal joyau, scintillant de mille gemmes précieuses. L'atmosphère est toute vibrante de rayons et l'eau, devenue esclave de la lumière, palpite de mille réverbérations, répercutées à l'infini. Quand la Salute et Saint-Marc et Venise tout entière dormiront dans les profondeurs verdâtres de l'Adriatique, sans doute les œuvres d'un Guardi feront-elles revivre l'aspect matériel de la Cité des Eaux. Mais un Gagliardini contribuera de la façon la plus large et la plus vivante, à ressusciter la Venise des poètes et de tous les amants des visions réfléchies par la décevante lagune.



MARCHÉ PROVENÇAL

Après ces pérégrinations et jusqu'à sa mort, Gagliardini a continué à promener son exubérante fantaisie dans tous les coins de notre lumineux Midi, partout où chante le poème éternel du ciel, des nuages et de l'eau.

Théodore de Banville disait qu'un peintre ne fait jamais que son propre portrait. Rien n'est plus vrai en ce qui concerne Gagliardini. Toute sa nature franche et cordiale éclate dans la moindre de ses toiles, d'une technique si subtile et si vibrante dans le maniement des touches les plus fines comme des empâtements les plus hardis. Vif et spontané, toujours ému, il a surpris l'âme pâmée des sites sous le baiser du soleil et il la fixe dans un milieu embrasé, où les choses ont perdu la rigidité des formes pour n'être plus que de somptueuses couleurs qui chantent.

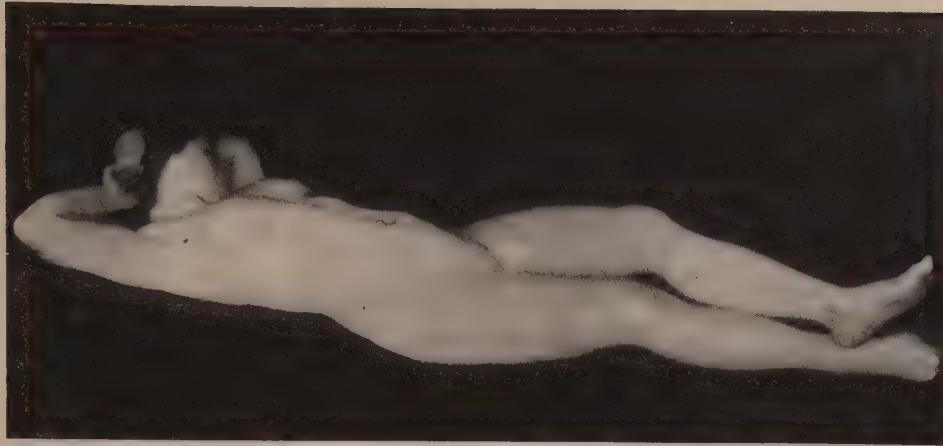
De son labeur immense sort un hymne chaleureux d'allégresse qui ira se répercutant, à travers les âges, côte à côte avec les productions lumineuses d'un Claude Lorrain.

Son œuvre saine et puissante, conçue dans la joie et qui fait aimer la vie, force l'admirateur ébloui à s'écrier : « Salut à celui qui, comme l'aigle, a osé fixer le soleil ! »

ROBERT LESTRANGE



L'ÉGLISE SANTA MARIA DELLA SALUTE, A VENISE



FEMME NUE COUCHÉE

(Coll. B. Becker, Budapest.)

CHARLES FERENCZY

(1862-1917)

ET L'ÉCOLE DE NAGYBÁNYA EN HONGRIE

SITUÉE au pied des Carpathes, vers le Nord-Est des confins de la plaine hongroise, Nagybánya¹ est une ancienne petite ville minière, habitée par une population de races différentes : Hongrois, Roumains, Tziganes demi-nomades, aux costumes variés et très pittoresques. La nature y est très riche aussi : de hautes montagnes verdoyantes dont les flancs cachent l'or et l'argent, une atmosphère d'ozone, grâce à la végétation luxuriante, nourrie par un climat où la chaleur de la plaine se marie à l'humidité alpestre. Le paysage y paraît net et clair, la verdure des bois et des champs d'un vert intense, parfois cru, le ciel d'un bleu profond et lumineux chargé de grands cumuli blancs attirés par les montagnes, ou bien plombé et massif ; sur ce fond de paysage la silhouette humaine se détache très accentuée et à peu

1. Prononcer : *Nadibania*. Ce mot signifie *Grande mine* ; la ville est aujourd'hui annexée à la Roumanie.

près sans enveloppe. Je ne sais si les peintres de Nagybánya ont inventé ce paysage, mais il est certain qu'ils ont judicieusement choisi l'endroit qui convenait le mieux à leurs tendances et à leur vision.

En 1896, le gouvernement hongrois voulant commémorer le millénaire de la Hongrie, décida de distribuer aux peintres des commandes officielles à sujets historiques, ce qui servit très peu la cause de l'art, mais excita et stimula l'ambition d'une foule de jeunes artistes qui cherchaient leur voie ailleurs. Ainsi plusieurs d'entre eux, ayant déjà terminé leur apprentissage à Paris ou à Munich, imbus des idées nouvelles qu'ils rapportaient de l'Occident¹, se ligüèrent pour fonder la *Colonie de Nagybánya*. Deux des fondateurs, Jean Thorma (né en 1870) et Étienne Réti (né en 1872) étaient originaires du pays ; ils entraînèrent avec eux Simon Hollósy (1857-1918), leur ancien professeur, qui, depuis 1886, dirigeait à Munich un atelier de peinture très fréquenté par des étudiants et étudiantes de nationalités diverses : hongrois, allemands, américains, russes, polonais, etc. Bientôt s'associèrent à eux Béla Iványi Grünwald, Oscar Glatz, Étienne Csók, Charles Ferenczy, etc. Hollósy fit le long voyage avec ses disciples de Munich par Budapest et la ville de Nagybánya voulant être hospitalière, mit à sa disposition, en guise d'atelier, une grange où l'on put emmagasiner les chevalets et travailler tant bien que mal pendant les mauvais jours. Le champ d'activité de cette *École de plein air* — une des premières dans l'Europe centrale — se trouvait hors de la ville, sur la pente ombragée de la colline Jókai, surnommée ainsi du nom du grand romancier hongrois. Plusieurs modèles posaient, jeunes tziganes demi-nus, aux corps bronzés, leurs cheveux noir d'encre les faisant ressembler à des Indous, sauf le regard sauvage et ténébreux ; vieillards superbes aux visages émaciés, la barbe en broussaille, véritables types apocalyptiques ; jeunes Roumaines aux costumes bariolés ; bergers ou paysans hongrois typiques des villages environnants. Aucune question de nationalité n'existait à ce moment-là dans ce « Bois sacré des Arts ». Deux ou trois fois par semaine, Hollósy inspectait les travaux des élèves, donnait des conseils, encourageait avec persuasion, ou réprimandait amicalement. Il fut toujours très écouté par ses disciples. Son enseignement était fondé sur une rigoureuse observation des tons et des valeurs et non du dessin abstrait, de la ligne et du contour. Ennemi de toute copie machinale et sans âme, travaillant lui-même par sentiment, Hollósy voulut que l'élève

1. Le principal représentant hongrois de ces idées, Paul Merse de Szinyei, venait de remporter son premier succès à l'Exposition millénaire. Voir mon article sur Szinyei, *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1927.

vit grand, qu'il envisageât d'abord le volume, la construction et les proportions, ensuite les détails, sans perdre la vision synthétique. Cette méthode excellente, véritable base de tout enseignement artistique, fut profitable à quantité de jeunes artistes. A part cela, le maître laissait toute liberté à l'élève, sous le rapport de l'exécution technique. Nature ardente et lyrique, passionné par l'enseignement, Hollósy travaillait très peu lui-même à Nagybánya. Son œuvre de peintre d'ailleurs, à cette période-là, était faite. Ses meilleures années furent de 1880 à 1895, où, inspiré par Bastien-Lepage¹ et Wilhelm Leibl, il peignit, dans une belle tonalité et d'un pinceau souple, des sujets de genre tirés de la vie populaire hongroise, comme *l'Épluchage du maïs* (1885), la *Scène de cabaret* (1887), *Entre deux feux* (1892), tous au Musée de Budapest.

Cette recherche de souplesse, cette interprétation minutieuse de la nature, nous la retrouvons dans les œuvres de début de tous ses amis, qui directement ou indirectement subirent la même influence ; ainsi chez Etienne Csók : *Faites*

ceci en ma mémoire, Jean Thorma : *Ceux qui souffrent*, Béla Iványi G. : le *Glaive de Dieu*, et Charles Ferenczy : *l'Entretien des Fleurs*, etc.



L'ÉPLUCHAGE DU MAÏS
PAR SIMON HOLLÓSY
(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

1. *Le Mendiant*, qui figura à l'Exposition internationale à Munich en 1884 et *La pauvre Fauvette*, en 1887, furent grandement admirés par Hollósy et ses adhérents. Cf. E. Réti, *Trente ans d'histoire de la peinture de Nagybánya. Magyar Művészet*, 1926, p. 312.

Arrivés à Nagybánya, l'orientation de ces artistes change ; le travail en plein air transforme leur façon de voir et leur manière de peindre, ils s'engagent dans des voies individuelles. Hollósy lui-même tâche de rompre avec son passé, mais, ne travaillant pas avec suite, il n'arrive pas à approfondir sa nouvelle manière plus abrupte.

C'est en 1897 que les peintres de Nagybánya parurent pour la première fois en rangs serrés, à l'Exposition particulière organisée à l'ancien Palais des Beaux-Arts à Budapest. Ils n'avaient aucun programme défini d'avance, si ce n'est leur haine du convenu, leur vision sincère, rafraîchie par la peinture de plein air, l'absence de tout sujet anecdotique, de toute fioriture, du clinquant tapageur et mensonger des Salons. Leurs recherches hardies, leur coloration osée étaient en antagonisme trop évident avec les pastiches de l'ancienne école pour ne pas susciter les railleries du public, la sournoiserie des adversaires. Le fait est qu'à partir de ce moment la colonie de Nagybánya était lancée, mais il fallut encore des années de luttes et d'abnégation pour percer définitivement.

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette belle pléiade d'artistes, accrue considérablement dans la suite. Cette fois, nous voudrions retenir l'attention sur celui dont l'art résume au plus haut point les tendances de la nouvelle école hongroise : cet artiste est Charles Ferenczy.

*
* *

Sa vie simple et limpide se déroula à Nagybánya, loin du tapage des grandes villes, en étroite et journalière communion avec la nature, dans une semi-reclusion volontaire, qui contribua à développer l'austérité de son caractère, la fermeté de son individualité d'artiste.

Ferenczy reconnut assez tard sa vocation. Il fit des études agronomiques dans sa jeunesse et se préparait à gérer la propriété de son père, quand, à l'âge de vingt-deux ans, — sous l'égide de sa cousine, peintre de talent, celle qui bientôt devint sa femme — il découvrit sa vocation de peintre¹. Suivirent plusieurs années de pèlerinages artistiques dans les villes d'art célèbres, telles que Rome, Naples, Munich. Finalement, en 1887, il vint se fixer à Paris et s'inscrivit à l'Académie Julian. Tony Robert-Fleury et Bouguereau furent ses professeurs : il ne leur doit pas grand'chose, le poncif de ces maîtres ne le satisfît guère et il s'en éloigna bientôt. Faute

1. Voir : A. Petrovics, *Ferenczy Károly*. Budapest, 1923. Tous les documents importants relatifs à la vie et l'art de Ch. Ferenczy ont été pieusement recueillis dans cet ouvrage.

de connaître Manet et les impressionnistes, Ferenczy et ses camarades se contentèrent de l'enseignement qui se dégage des œuvres de Bastien-Lepage. Pour comprendre ceci il faut prendre en considération que l'impressionnisme n'était point encore universellement reconnu à cette époque-là : l'*Olympia* de Manet n'entra au Musée du Luxembourg qu'en 1890, le legs Caillebotte, plus tard encore, après la mort de son donateur (1894). L'auréole du maître de Damvillers brillait avec éclat en ce moment, grâce aussi au roman sentimental qu'il eut avec son élève russe, Marie Bachkirtsev¹ et les thèmes rustiques de la *Fenaison* et de l'*Amour au village*, d'un académisme assez médiocre à nos yeux d'aujourd'hui, séduisirent nos jeunes. Toujours est-il que les premiers tableaux de Charles Ferenczy exposés à la Société Nationale des Beaux-Arts à Budapest, en 1889, l'*Entretien des Fleurs* et le *Portrait du sculpteur Kallós*, trahissent la forte empreinte de cette influence.



L'ENTRETIEN DES FLEURS, 1887

(Coll. Vercsiváry, Budapest.)

Rentré dans son pays, il vécut pendant quatre ans à Szt.-Endre (1889-93), délicieuse petite ville située sur une colline au bord du large Danube où se reflètent ses clochers nombreux et ses vieilles masures. Selon son propre aveu, il ne connaissait suffisamment ni l'art ni la nature pour que cette précoce solitude lui pût être profitable. Il quitta sa famille, et alla vivre pendant quelques années à Munich (1893-96).

C'était la période des « Sécessions » artistiques, mouvement de révolte de la jeune génération d'alors contre la peinture « officielle », surannée, l'académisme invétéré des Salons. Ces manifestations commencèrent par les « Salons des refusés » et éveillèrent partout des échos. A Munich la *Sécession*

1. Les lettres et le journal de Marie Bachkirtsev furent publiés quelques années plus tard.

fut fondée par Franz Stuck et ses amis en 1892¹. La bataille fut chaude, le « Jugend-Stil » était en plein essor, et le milieu propice, pour un artiste en évolution. « C'est dans ces années-là, écrivit Ferenczy plus tard, que j'arrivai à me rendre compte à peu près de l'unité des phénomènes, de l'individu et de la nature qui l'entoure, quoique le problème humain me préoccupât encore avec prépondérance ». C'est de Munich qu'il apporta sa prédilection pour la composition abstraite, qu'il cultiva simultanément avec la peinture d'après nature. Ayant toujours beaucoup de contrôle sur lui-même, nature essentiellement intuitive et esprit réfléchi à la fois, son développement fut lent, mais sans soubresauts ; il trouva sa propre voie sans détours. Le musée de Budapest garde quelques-unes des œuvres de cette période. Le *Chant d'Oiseau* (1893) représente une jeune fille en robe rouge, la tête renversée en arrière, les bras tendus appuyés contre le tronc d'un bouleau, écoutant le chant d'un oiseau invisible. Le problème des couleurs complémentaires est résolu sans éclat ; la conception du sujet est originale, le rouge de la robe et le vert de la forêt forment une harmonie heureuse, plutôt discrète. Une *Scène de jardin*², de la même année présente des qualités à peu près identiques, mais avec un *Adam* (1894) plus grand que nature, musclé, bien bâti, planté là tout nu, avec deux fauves à ses côtés, il essaye d'enfreindre les bornes du naturalisme pur et simple. Nous observons la même discrétion des tons, tenus en sourdine, un œil très affiné, sensible aux belles nuances des mauves et des verts, aux oppositions des gammes chaudes et froides du plein-air. Quelle distance du Pilotisme d'il y a vingt-cinq ans à peine, de la cuisine au bitume, de l'artifice et des oripeaux mensongers !

*
*
*

Mais enfin, voilà Ferenczy rentré dans sa patrie. En 1896, il s'installe à Nagybánya. L'admirable milieu convenait pleinement au développement harmonieux de ses qualités artistiques innées, qui n'attendaient que leur éclosion. Avec acharnement il se mit à travailler, sans trop se soucier de l'avenir. Ses peintures se vendaient à peine ; ayant une certaine fortune, il la dépensa ; aucune considération matérielle n'aurait pu le fléchir. Très

1. Ils organisèrent leur première exposition internationale l'année suivante ; Budapest est deuxième en date, la colonie de Nagybánya avec Ferenczy en tête y fit irruption en 1896 ; Vienne vient ensuite, c'est le 7 avril 1897 que dix-neuf artistes décidèrent de se séparer de la « Künstlergenossenschaft » et fondèrent leur revue *Ver sacrum*. Le fameux palais de la Sécession, bâti par Olbrich, fut inauguré le 15 novembre 1898.

2. Les tableaux se trouvent au Musée de Budapest, sauf indication spéciale.

cultivé (il parlait et lisait couramment plusieurs langues), pendant ses loisirs, il se plongeait dans la lecture¹, ou s'adonna avec passion à son sport favori : le tennis. Sa vie était partagée entre le travail et sa famille. Il eut trois enfants, qui lui servirent souvent de modèles, et suivirent la voie de leur père ; ils devinrent artistes à leur tour. Entouré d'un cercle d'amis très restreint, dans cette intimité quasi-patriarcale où l'on ne se souciait que d'art, grandit cet artiste fier et noble.

Ce nouveau milieu lui inspira sa première composition : le *Sermon sur la Montagne* (1896). Un groupe d'excursionnistes, dirait-on, paysans et paysannes, bourgeois en chapeau ou tête nue, bambins vautrés dans l'herbe au bord d'un pré, assis ou debout, forment un cénacle assez incohérent autour d'un Christ sans auréole, un quaker plutôt, vêtu d'un surplis bleu, ayant l'air de prêcher ; par erreur un guerrier moyenâgeux, armé de pied en cap s'est attardé là, voulant symboliser les temps révolus ; il a l'air bien mal à l'aise parmi ces contemporains. Essai timide, où l'ensemble est manqué ; en revanche, certains détails sont d'une extrême souplesse, le paysage printanier, laissant à peine voir un morceau de ciel, respire la fraîcheur de l'atmosphère. C'est le mystère de la forêt, avec ses mille reflets nuancés, qui incite l'artiste à peindre l'année suivante les *Rois* (1898, Budapest, Coll. part.), promenade à cheval de trois personnages, costumés un peu au hasard : Ferenczy ne fit jamais grand cas de l'authenticité des accessoires. Dès que l'artiste arriva à Nagybánya c'est le problème de l'atmosphère qui le préoccupa.

Cette façon synthétique de voir et de concevoir les choses amena forcément Ferenczy à une nouvelle technique, plus large, plus directe, n'ayant rien de commun avec les procédés académiques ; s'il s'apparente aux peintres impressionnistes français, c'est qu'il est imbu d'idées à peu près analogues. A l'instar d'un Monet ou de Manet, il s'installe avec ses toiles et ses modèles en plein air et retourne à ses motifs ou effets plusieurs fois de suite. Il ne termine rien à l'atelier, le tableau qu'il rapporte est complet ou ne l'est pas, il garde toujours sa saveur primesautière.

Le plein-air a renversé les idées des coloristes d'autrefois ; plus de blanc dans les lumières, il n'y a que l'opposition de la gamme chaude et froide ; la lumière peut paraître verdâtre ou mauve à côté des gammes plus chaudes, et c'est là que réside le charme si séduisant, si nouveau, du plein air.

1. Il lut journallement Goethe ; parmi les auteurs français, les Goncourt et Anatole France étaient ses préférés ; de la *Maison d'un artiste*, il savait citer par cœur des pages entières. Cf. Petrovics, *ouvr. cité*, p. 32.

Grâce à ses recherches ardemment poursuivies, Ferenczy est bientôt en pleine possession du secret magique et à son avantage, il est pleinairiste d'instinct et non pas de formule.

L'éclat du soleil au grand jour ne semble point l'intéresser pour le moment ; il préfère les effets caressants du couchant, les tendres harmonies du soir. Peintre avant tout, c'est le pittoresque qui l'attire quand il évoque le *Retour des Laboureurs* avec leurs accoutrements bizarres, les visages caractéristiques éclairés, colorés par les derniers rayons de soleil, et c'est le pittoresque encore que nous admirons dans les *Chevaux à l'abreuvoir* : le soleil a disparu derrière la masse sombre de la futaie et c'est à peine que perce, par petites taches, parmi le feuillage touffu, un pan de ciel, bleuâtre ou mauve ; au premier plan deux chevaux gris pommelée avancent lourdement, exténués des fatigues de la journée. Saisissant tableau, non pas par l'accent humain qu'il renferme malgré lui, mais par la grande poésie qui s'en dégage.

Joseph vendu par ses frères (Musée municipal) marque encore une étape. Une dizaine de figurants, grandeur nature, ceux du premier plan représentés à mi-corps. Le marché ignominieux est conclu, Joseph, demi-nu, renié par ses frères, dont l'un, en tunique jaune richement ornée, se tient à sa gauche, se voit emmener, non sans étonnement ; autour de lui se presse l'assistance des Hébreux, drapés de burnous ou pseudo-burnous, qu'importe ! l'illusion du tableau est vivante, c'est l'essentiel en peinture. Derrière eux la plaine ; une nappe d'eau étend son miroir au centre, où se reflète le ciel du couchant. Conception très poétique et belle : le dessin laisse à désirer par endroits peut-être, mais la peinture est parfaite. Les nuances azurées du plein-air, observées d'un œil aigu et individuel, sont d'un coloris ravissant ! Le *Sacrifice d'Abraham*, moins bien équilibré de composition, nous amène au fond de la forêt et nos yeux sont charmés de la transparence des verts, des nuances citron, dorées, de la draperie jaune de l'ange. L'œil de l'artiste est exceptionnellement sensible aux valeurs, il arrive à ses effets de coloris par des moyens très simples, et n'emploie aucun procédé spécial, pas même celui de la spatule ou de la truelle, pourtant si tentant ; une toile rugueuse, bien empâtée par couches superposées, c'est tout. C'est encore le coloris que nous admirons sans réserve dans ses trois *Bohémiens*, dont l'un, tzigane demi-nu, tient, d'un air hébété, une poule et un violon, les deux femmes en riches parures, celle du centre est vêtue d'une jupe en soie bleu cobalt — quel bleu ! — un bleu radieux, qui chante dans cet orchestre de visages basanés et de corps bronzés ; ces deux tableaux ont été peints en 1901. Comme tout vrai coloriste, Charles Ferenczy est moins dessinateur que peintre ; il en eut parfaite conscience — à la façon de Rembrandt, qu'il

admira par dessus tout — et chercha avec succès à perfectionner son dessin jusqu'à la fin de sa vie.

Les années qui suivent sont celles de la maturité et de l'épanouissement complet. Voici le *Soir de mars* (1902), tableau qu'un Monet ou un Cézanne eussent signé avec plaisir. Devant le long mur d'un cimetière villageois deux fiacres sont arrêtés ; la silhouette des chevaux et de l'équipage, avec son cocher, se détache nettement sur le mur blanc ensoleillé. Le premier plan est enveloppé d'une ombre épaisse et colorée,



JOSEPH VENDU PAR SES FRÈRES

(Musée municipal, Budapest.)

s'étendant jusqu'au mur où se projette l'ombre violacée des chevaux. A droite un maigre clocher, avec sa façade inondée d'or par les rayons obliques, à gauche, formant équilibre, un bouleau hisse ses branches à demi-dépouillées des feuilles sèches de l'automne ; dans le fond, les montagnes se détachent en zigzags capricieux, sur un ciel sans nuage et vibrant. Le pleinairiste est entièrement en possession de ses moyens et peint l'éclatant soleil hongrois, comparable au soleil d'Afrique ou de l'Italie méridionale, avec une puissance étonnante. Sa coloration chaude, d'un bel empâtement nourri avec verve, riche de sensualité débordante, est d'une admirable sonorité. La *Femme peintre* (1903) est inondée de soleil avec

son chevalet et sa toile installés sur la pente d'une colline boisée. Tout chante, tout crie l'hymne au soleil dans le tableau intitulé *Octobre* (1903, Coll. du baron A. Kohner). L'aveuglant soleil de fin d'été s'accroche au parasol blanc, un parasol de peintre hissé comme une voile sur cette mer de lumière ; sur la table posée en biais, en partie couverte d'une nappe brodée, une charmante nature morte (que le terme est faux !), deux tasses, une théière et quelques pommes, presque sans modelé ; à côté de la table un homme en bras de chemise, coiffé d'un chapeau de paille à larges bords, se tient debout, lisant avec attention son journal ; une pèlerine d'un rouge mordoré, jetée là, comme par hasard, dans le coin à droite, forme un contraste à la fois savant et raffiné. La lumière a dilué les contours, on sent à peine le modelé, il n'y a que des valeurs. Observez l'ombre du parasol sur la table, sur le dos et le chapeau du personnage ; le gazon frais, la palissade, le feuillage mouvant des arbres fruitiers minces, la montagne lointaine, tout respire. Une vraie ivresse de lumière s'empare de Ferenczy, comparable à celle qu'éprouva le cerveau surchauffé de Van Gogh, sous l'ardent soleil de la Provence, à Arles. Cependant leurs moyens sont bien différents. Ferenczy ne transpose et n'exagère rien, il va jusqu'à la dernière limite de la peinture naturaliste, son bon sens lui interdit de franchir cette limite et victorieusement il s'y arrête.

Nous avons encore une importante composition biblique de cette même année, si féconde en œuvres puissantes : *l'Ensevelissement du Christ* (1903, Marosvásárhely). La scène se passe au fond d'une vallée verdoyante, en plein soleil. Deux hommes, vêtus de toges (ressemblant à des chemises blanches et brunes), transportent le cadavre affaissé du Christ, tandis qu'à droite, une Madeleine, folle de douleur, habillée d'une tunique verte et d'une sorte de kimono vert, parsemé de fleurettes rouges, se démène, hystérique, les yeux fermés, les bras levés dans un geste crispé de désespoir. La belle asymétrie de la mise en toile, l'imprévu de la composition, pourtant si vraie, si réelle, font penser aux estampes japonaises. Le double problème de la composition abstraite et de l'exécution fondée sur les principes de la peinture moderne, déjà recherché par son aîné Szinyei, ce problème si difficile et contradictoire en apparence, est résolu à merveille. Les qualités de peinture sont de premier ordre ; à la puissance et la luminosité des couleurs s'associe la beauté fraîche et instinctive de la touche. Grâce à la sagacité de son esprit, la persévérance de son effort, Ferenczy arrive à réaliser une œuvre parfaite, l'une des plus remarquables de la peinture de Nagybánya.

L'artiste est à l'apogée de son talent. C'est la période de l'heureuse maturité, où en plein épanouissement de ses moyens, il se dépense librement et produit une série d'œuvres remarquables, présentant souvent le

même problème sous des aspects différents : scènes de jardins, paysages, baignades, etc. Nous n'en mentionnerons qu'une seule, perle de la Galerie Moderne du Musée du Budapest : la *Matinée ensoleillée* (1905). Une de ces matinées d'été où le calme règne et l'atmosphère nous enveloppe d'une agréable tiédeur. Près d'une table, recouverte d'une nappe blanche, à droite, vue de face, une dame est installée, dans un fauteuil en osier, habillée en mauve, avec chapeau mauve sur la tête, songeuse, elle regarde devant elle ; de l'autre côté, un homme en gris, coiffé d'un chapeau de paille, nous tourne le dos et, le bras droit appuyé sur la table, tient un livre jaune dans la main. Sujet bien simple, mille fois peint et toujours nouveau, vu par l'œil d'un vrai peintre. L'effet du coloris, d'une luminosité plutôt blafarde, est admirable. Que de charme, que de beauté purement picturale dans les détails ! Observez cette fois encore la nature morte peinte avec une étonnante simplicité, les ombres colorées du visage de la dame, les nuances souples de la main qui tient le livre, le feuillage du fond avec ses verts regorgeants de sève : la lumière vibre partout. La touche est aussi



L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST, 1903

(l'Palais des Arts, Marosvásárhely.)

instinctive que savoureuse, large et pleine de vigueur. « Mon but fut toujours de reproduire ce dont la vue me cause tant de bonheur dans la nature », écrivit l'artiste en 1903, lors de son exposition collective au Salon National à Budapest, où quatre-vingt-six de ses tableaux furent exposés, et où, pour la première fois, se révéla dans toute son ampleur le génie puissant, instinctif, original, de cet artiste formé sur le sol hongrois.

* *

Nous avons tâché de suivre l'évolution de Charles Ferenczy en énumérant ses principales œuvres ; il nous reste à dire quelques mots de ses portraits et natures mortes.

Ferenczy n'a jamais été un portraitiste professionnel, il ne nous a laissé que des effigies intimes : portraits de lui-même, de ses enfants, de ses amis.

Le portrait du *sculpteur Kallós*, peint à Paris en 1889, dont nous parlions plus haut, semble à peine sortir des formules de l'école. Bien plus libre, le portrait peint par lui-même, quatre ans plus tard, à Munich, où l'artiste se représente de face, devant un fond de forêt; c'est un des premiers essais



MATINÉE ENSOLEILLÉE

(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

timides dans la voie du pleinairisme. Un portrait d'homme, de 1898, frappe par sa conception recherchée, sa manière austère et son dessin sévère. Très osé, le portrait plein de vigueur, ébauché à larges coups de pinceau, en plein soleil, d'après lui-même, en bras de chemise blanche, avec un béret blanc sur la tête (1901, Musée Ernst à Budapest); d'une belle allure, celui qu'il exécuta à l'atelier, debout, devant un chevalet invisible, avec une grande palette sur le bras droit, un pinceau dans la main gauche (1903, Musée de Budapest). Très pittoresque, le portrait de l'écrivain *D. Malonyay*, vêtu d'une chemise russe bleue, avec collerette blanche, tenant un livre jaune d'une main, tandis

que l'autre est enfoncée dans sa ceinture, il nous regarde de face, d'un regard plein de vie ; la chair du visage et des mains, d'une pâte bien nourrie par des couches superposées, est toute vibrante de lumière (1904, Musée de Budapest). Il nous a laissé des portraits intéressants de ses enfants, ainsi un grand *Double portrait* de 1908, avec un rideau bleu comme fond où l'attitude du jeune homme au premier plan est un peu trop recherchée ; tout à fait remarquable de conception le *Triple portrait* des frères et sœur, sans rien de conventionnel (1911), d'un coloris osé, harmonieux : *ferenczyen*.

S'il ne fit jamais de portraits pour flatter, il ne peignit jamais de natures mortes pour le tromper l'œil. Dans ce genre, les artistes sont souvent entraînés à sacrifier au goût du public, car — hélas ! — il faut vivre, et pour vivre, il faut vendre. Pareilles considérations n'existent point pour ce peintre taillé d'une pièce, intransigeant. Il ne connut pas la nature morte vulgaire, et même quand il peignit des fleurs — il en peignit souvent, car Nagybánya est une vallée fleurie avec une hor-



PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME

(Musée Ernst, Budapest.)

ticulture intense — ce ne fut pas pour arriver sans efforts à des effets faciles ; quelques taches de couleurs bien assorties, fondées sur l'opposition des valeurs, une touche large, sans mièvrerie aucune : voilà qui n'est point fait pour séduire le premier amateur venu. Parfois il peint des objets « d'antiquité », statue, vase, jardinière, ou bien c'est la nature morte « culinaire », et c'est le genre peut-être où il excella : une rustique table de cuisine, avec une oie, un canard, une serviette rustique à arabesques fleuries, etc. C'est l'ensemble et jamais les détails, qui intéresse son œil de peintre, l'enche-

vêtement des formes et des couleurs, formant un tout harmonieux. Les natures mortes de Ferenczy, comme celles d'un Cézanne ou d'un Manet, se distinguent à première vue par leur forte empreinte personnelle.

*
* *

Bientôt un changement s'opère dans la manière du peintre, il devient plus réfléchi, plus froid, moins instinctif; il ne s'exalte plus comme dans les belles années de 1900-1905, où il produisit ses chefs-d'œuvre. Nommé



FRÈRES ET SŒUR, 1911

(App. à la famille de l'artiste.)

professeur à l'École des Beaux-Arts en 1905, il a son atelier à Budapest, et, en contact avec la génération jeune, sous l'influence des tendances de la peinture d'avant-garde, qui se manifestaient de plus en plus, détaché de Nagybánya qu'il fréquente moins, l'artiste cherche à résoudre des problèmes nouveaux. C'est la dernière phase de son évolution (1908-1917), où, à la place du problème atmosphérique, prépondérant dans les œuvres précédentes, vient la recherche rigoureuse de la forme, du dessin exact, de la ligne et du mouvement harmonieux. A part une *Pietà* (qu'il a d'ailleurs détruite plus tard), ce sont des variations sur le même sujet: nudités féminines, couchées, prosternées, assises; telle la belle étude de la *Femme couchée*, dans une pose capricieuse, la jambe droite repliée, le pied gauche appuyé sur le genou droit (1911); la femme étendue de tout son long, avec les mains

sous la tête (1913, Budapest, Coll. B. Bäcker), ou bien la belle brune, assise devant un fond tout tapissé de noir, d'où se détache en pose rythmée, les contours accentués, la blancheur du corps féminin. Avec cela la recherche du métier : la toile bien préparée, un procédé mûri d'avance, évitant autant que possible les hasards du pinceau, une pâte mince à la place de l'empâtement solide d'autrefois. Sa conscience d'artiste ne lui permit point de s'arrêter, de se contenter des résultats acquis ; il voulut aller plus loin et certainement l'artiste serait arrivé à une issue nouvelle, dans la voie entreprise, si la destinée ne l'en avait point empêché. Vers l'automne de l'année 1916, l'artiste fut atteint d'une attaque de pneumo-



NATURE MORTE

(Coll. du Dr Tibor Schmidek, Budapest.)

nie, qui dégénéra en anémie pernicieuse, contre laquelle les médecins ne trouvèrent point de remède. Il mourut à la force de l'âge, laissant une œuvre considérable.

Après avoir examiné cette œuvre, tâchons d'en mesurer la valeur. De Michel Munkácsy à Charles Ferenczy la distance est grande à première vue, cependant il y a, entre eux, bien des points communs : la même sensualité robuste, la même puissance instinctive, le même tempérament fougueux, foncièrement hongrois. Coloristes, chacun à sa façon, l'un s'exprime dans une gamme sombre par l'opposition des tons, l'autre, trente ans plus tard, par une gamme claire, une coloration vive, fondée sur l'observation des valeurs. Chacun tâche de sortir des cadres étroits du réalisme ou du naturalisme. Ce que Paul Merse de Szinyei tenta déjà avec une si belle audace, la

solution du double problème : la composition abstraite et l'exécution selon les principes de la peinture impressionniste, Charles Ferenczy le réalisa. Il résolut ce problème à merveille, mieux que personne avant lui, c'est son apport à la peinture européenne du ^{xx}^e siècle.

On peut déterminer l'importance de son œuvre en la comparant à celles d'un Sorolla y Bastida ou d'un Anders Zorn appartenant à peu près à la



TOITS DE NAGYBÁNYA

(Coll. part. Budapest.)

même période. Si doués que furent l'Espagnol et le Suédois, leur art ne dépasse en rien la formule impressionniste académisable.

La haute conscience, ferme et virile, de Charles Ferenczy, ne s'apparente qu'à celle d'un Cézanne ou d'un Monet.

Quel dommage que ce beau peintre, aux qualités si exceptionnelles, parti de Paris, soit resté inconnu aux Parisiens !

DIDIER RÓZSAFFY



PORTRAIT DE MADAME ISAAC PEREIRE
par A. CABANEL
(Collection de Mme Gustave Pereire, Paris)

UNE EXPOSITION DE PORTRAITS ET FIGURES DE FEMMES



ous ce titre et sous la double invocation d'Ingres et de Picasso, notre confrère *La Renaissance* a groupé dans ses galeries, du 1^{er} au 30 juin, près de deux cents figures féminines, illustrant avec infiniment de goût, beaucoup d'esprit et un tantinet de malice, cent années de peinture française.

Parmi les artistes français ou influencés directement par nos maîtres, il ne manquait guère à l'appel que Delacroix et Van Gogh. Tous les autres peintres vraiment significatifs étaient représentés avec un réel bonheur. Bien que M^{me} Charles Pomaret ait dû faire vite, elle a été remarquablement heureuse dans ses démarches auprès de nos grands amateurs. La recette — et elle fut importante — ne devait-elle pas profiter à la Société des Amis du Luxembourg ?

Le public, vivement intéressé par la jolie présentation des œuvres — due au graveur Schmied — et séduit par la hardiesse de certaines juxtapositions de toiles, s'arrêtait avec le même intérêt devant des peintures qu'il connaissait bien, comme *La Goulue* de Lautrec ou le grand Manet de M. Jacques-Emile Blanche, que devant les nombreux tableaux qui lui étaient encore inconnus. Les Parisiens n'avaient pas vu depuis bien longtemps les deux perles de la galerie Péreire : *L'Odalisque à l'Esclave*, par Ingres et le somptueux portrait par Cabanel, que nous avons la bonne fortune de pouvoir reproduire d'autre part. Ce dernier est à coup sûr le type du grand tableau officiel de l'époque Napoléon III et l'on conçoit qu'il ait triomphé au Salon de 1861. Le dessin a la solidité architecturale d'un édifice classique ; la couleur est éclatante sans être brutale ; l'exécution, minutieuse sans être sèche ; la composition, digne, sans aller jusqu'à la sévérité.

Quelle prodigieuse différence avec le portrait de *Mademoiselle Jane Renouardt* par notre contemporain Vuillard ! Pour qui connaît la patiente probité du maître, nul doute que cette toile lui ait coûté autant d'heures laborieuses qu'à Cabanel son grand portrait de *Madame Péreire*. Mais l'artiste ne semble jamais avoir terminé complètement son œuvre : il découvre, à chaque séance, quelque facette de son modèle où il pourra accrocher un reflet lumineux. Son œil exercé décompose la lumière en ses sept couleurs et son pinceau, sur sa toile, se charge d'en refaire la synthèse.

Nous avons dit un mot de la présentation des œuvres ; que ne pouvons-nous dire le même bien des cadres ! Pourquoi persister à nous montrer un Monet ou un Cézanne dans un cadre Régence, alors que nous protesterions avec raison, si la Direction des Musées nationaux s'avisait de jucher sur un socle Louis XV la statue du Scribe accroupi ?

Presque seul, M. Jacques Doucet a compris que des tableaux du ^{xx}e siècle demandaient à être entourés par des encadrements d'un style purement moderne. Son geste révolutionnaire nous ravit, même quand il nous surprend. Ce qui surprendra nos neveux c'est que nous ayons pu nous en étonner une seconde.

SEYMOUR DE RICCI





HACHE D'APPARAT EN FORME DE PANTHÈRE

(Fouilles françaises de Mallia, Crète.)

COURRIER DE L'ART ANTIQUE



ENFANT AVEC SINGE

(Tesson de vase, Éleusis.)

Le Musée d'antiques le plus riche du monde est encore inaccessible : c'est le fond de la Méditerranée orientale. Nous explorons sans trop de peine la terre et l'air, mais sommes très loin de rivaliser sous l'eau avec les poissons qui, suivant l'expression de saint Augustin, « déambulent dans les sentiers secrets de l'abîme¹ ». Ces sentiers nous restent interdits. En attendant que les progrès de la science nous en permettent l'étude, c'est aux hasards des pêcheries et de la quête des éponges que l'archéologie a déjà été redevable

de magnifiques découvertes sous-marines : qu'il me suffise de rappeler le bel éphèbe de bronze, sans tête, sorti en 1879 des eaux de Salamine, aujourd'hui au Musée de Berlin ; l'étonnante collection de statues de bronze et de marbre, ces dernières réduites à l'état d'ébauches, dont l'exploration d'un navire coulé à Cerigotto a enrichi le Musée d'Athènes² ; enfin, la plus extraordinaire trouvaille de ce genre, faite en 1907 en face de Mahdia, sur la côte tunisienne, le contenu d'un navire romain qui voguait vers un port italien, chargé des dépouilles du Pirée pillé par Sylla et dont le naufrage a fait du Musée du Bardo un des plus opulents qui soient en beaux bronzes grecs³.

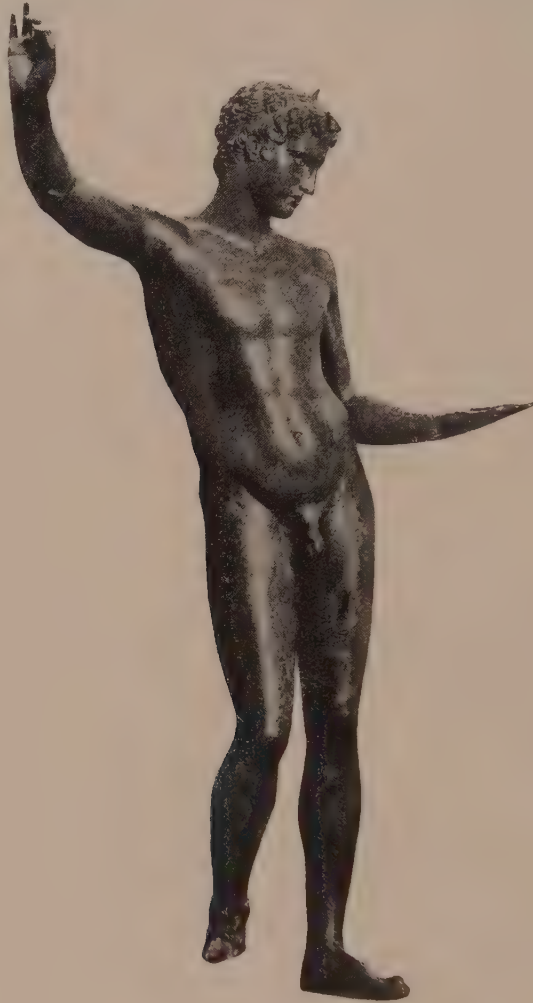
Le pêcheur Evangelos Leonidas — il mérite que l'on retienne son nom — jetait ses

1. *Sicut pisces maris qui perambulanti secretas semitas abyssi* (Confess., IV, 3, 4).

2. *Rép. de la statuaire*, t. III, pp. 240, 272.

3. *Ibid.*, t. IV, p. 557.

filets dans la baie de Marathon lorsqu'il ramena, vers la mi-juin 1925, une statue de bronze presque intacte, haute de 1^m30, couverte d'une épaisse oxydation et de faune marine incrustée. Quel parti tirer de cette bonne fortune ? Pendant plusieurs jours, la barque bourlingua, la pensée de Léonidas aussi ; enfin, le patron se décida à faire



STATUE EN BRONZE D'ÉPHÈBE
DÉCOUVERTE DANS LA MER PRÈS DE MARATHON

(Musée d'Athènes.)

voile pour le Pirée. Les autorités grecques, averties par lui, se conduisirent comme il fallait et donnèrent à l'« inventeur » trois cent mille drachmes, soit cent mille francs de notre monnaie, sûr moyen d'encourager ceux qui pêcheront des chefs-d'œuvre dans les eaux grecques à les remettre à qui de droit au lieu, de les exporter.

C'est d'après une photographie de la statue non nettoyée, alourdie, presque défi-

gurée, qu'a été exécuté le croquis jadis présenté à nos lecteurs¹ ; on ne peut que les prier aujourd'hui de l'oublier.

Le nettoyage dura huit mois ; il fut exécuté sans l'aide d'acides, avec des précautions infinies qui respectèrent la patine. On peut apprécier maintenant toute la beauté, toute l'exquise élégance de cette figure juvénile, offerte à l'admiration des visiteurs du Musée d'Athènes et aussi aux controverses des archéologues. Car, depuis la découverte de l'Apollon du Belvédère jusqu'à celle de l'éphèbe de Cerigotto, en passant par l'Aphrodite de Mélos, l'Hermès d'Olympie et la *Fanciulla* d'Anzio, c'est



TÊTE DE LA STATUE EN BRONZE DE MARATHON

(Musée d'Athènes.)

toujours la même chose : quand on rend à la lumière une statue antique, même relativement intacte, on se demande, sans trouver de réponse certaine, quelle était la pensée du sculpteur, quelle action il a prêtée à son personnage. L'éphèbe de Cerigotto, dont la main droite fait le geste de l'orateur, a été qualifié d'Hermès, bien qu'il n'ait aucun attribut de ce dieu ; mais récemment un archéologue anglais a prétendu que c'était un simple mortel, jouant à un jeu dit *bandalore* à l'aide d'un double disque autour duquel s'enroule une ficelle². Pour l'éphèbe de Marathon, dépourvu d'attributs — la mèche au-dessus du bandeau n'en est pas un — même incertitude sur la désignation : Hermès, athlète vainqueur, auxiliaire d'un rite religieux, joueur

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1926, I, p. 183.

2. E. Gardner, *Journ. Hell. Studies*, 1923, p. 142 ; cf. *Rev. Études grecques*, 1924, p. 209.

de quelque chose ? On fait observer, avec raison, que les statues d'athlètes sont de grandeur naturelle, alors que celle-ci n'a que quatre pieds grecs de haut, comme l'éphèbe en prière de Berlin ; donc, plutôt jeune dieu ou figure de genre. Mais que signifie son bras droit levé, son bras gauche abaissé dont la main présente une légère cavité rugueuse, trace certaine d'un objet assez grand qui reposait sur la paume ? Ici, les hypothèses se sont donné libre cours¹. La plus ingénieuse, mais aussi la moins vraisemblable, est due au savant éditeur grec de la statue, M. Zengélis. Il prend pour point de départ l'hymne homérique à Hermès, où le dieu enfant, encore au berceau, s'évade en quête d'aventures, trouve une tortue et s'en réjouit extrêmement : « D'où viens-tu, jouet délicieux, tortue montagnarde, avec ton écaille bigarrée ? Je m'empare de toi, je vais te porter à ma demeure. Vivante, tu préserveras des mauvais sorts ; morte, tu me charmeras par tes chants ». Aussitôt il l'enlève des deux mains et s'en retourne à la grotte ; il tue la tortue et la transforme en lyre avec des boyaux de brebis. Émerveillé des premiers accords qu'il en tire, il se met à chanter les louanges de Zeus et de Maïa.

Ainsi s'expliqueraient à la fois le geste du dieu et l'attribut qui manque : Hermès contemplerait avec ravissement la tortue posée sur sa main gauche.

Par malheur, il ne s'agit pas d'un enfant, mais d'un adolescent ; le récit homérique ne s'applique pas.

M. Ch. Picard a pensé que l'éphèbe tient et amuse un coq de combat ; M. Studniczka, qu'il manque un arbre à la droite de l'éphèbe, où il appuyait son poignet, cueillant peut-être un fruit pour l'ajouter à ceux du plateau ou du panier absent ; M. Massow, que le geste du bras droit marque la joie de l'athlète vainqueur, qui porte sur la main gauche une cassette avec la récompense gagnée ; M. Arvanitopoulos, qu'il joue au bilboquet. S'il fallait ajouter une tentative d'explication à tant d'autres, je croirais qu'il s'agit d'un objet à conserver en équilibre sur la palme de la main gauche, sans s'aider de la droite qui doit rester levée. L'expression me semble être celle d'un homme très attentif, les yeux fixés sur un objet lourd qu'il doit maintenir horizontal. *Adhuc sub judice lis est.*

Quant au style, que tout le monde trouve fort beau, il serait praxitélien suivant les uns, lysippéen suivant d'autres, ou encore éclectique, sans qu'on puisse proposer un nom. Cette dernière opinion est sage ; il y avait bien d'excellents bronziers à Athènes au IV^e siècle ; celui auquel nous devons le nouveau chef-d'œuvre peut avoir vécu du temps de Lysippe et d'Alexandre. En tous les cas, c'est un original grec, non une copie romaine. Tenons-nous en là.

. * .

Les fouilles qui se poursuivent actuellement en territoire grec sont nombreuses et quelques-unes, comme celles de la mission suédoise, ont été exceptionnellement heureuses ; mais il n'en pourra être question ici que lorsque les objets découverts auront été convenablement publiés, ce qui n'est point le cas. Cependant on peut déjà en signaler quelques-unes, tout d'abord celles des archéologues grecs à Eleusis, où les trouvailles de céramiques ont été importantes, par exemple cette peinture du IV^e siè-

1. Voir *Éphéméris*, 1921, p. 89 ; *Rev. Études grecques*, 1926, p. 150 ; Studniczka, *Der Bronzeknabe von Marathon*, Leipzig, 1927. Je ne cite que l'essentiel.

cle, donnée ici en tête de lettre, représentant un enfant jouant avec un singe¹. Le plus beau fragment, du style d'Euphronios, figure Athéna combattant un géant², analogue, par le mouvement et la draperie, à des sculptures archaïques de l'Acropole³. Comme il convient à une peinture des environs de l'an 500, l'expression réside dans les attitudes, non dans les physionomies; le géant vaincu ne paraît pas plus ému que la déesse, et cette impassibilité qui nous surprend restera longtemps de règle dans l'art grec.

Des découvertes intéressantes ont été faites en 1926 à Athènes, sur l'emplacement des anciennes écuries royales : avec une portion du mur d'enceinte d'Hadrien, qui les traver-



ATHÉNA COMBATTANT

(Sur un vase trouvé à Éleusis.)

sait, elles ont rendu au jour une vaste nécropole remontant, pour la couche la plus ancienne, au ^{ve} siècle. Parmi les trouvailles, on cite un relief funéraire d'une femme assise donnant la main à un enfant; un grand vase dit *loutrophore* à figures noires; une *pélîké* à figures rouges; de jolis lécythes blancs et deux statues funéraires en marbre, dont l'une est intacte. Le motif est celui des statues du Musée de Dresde trouvées, au ^{xviii} siècle, à Herculaneum, motif qui a été sans cesse reproduit par la sculpture gréco-romaine et dont j'ai proposé d'attribuer la création à Lysippe, alors que d'autres ont pensé à Praxitèle. On en a déjà exhumé de beaux exemplaires en Grèce même, notamment à Olympie. Imaginé peut-être pour figurer les Muses, il a été adopté par les tombiers pour devenir l'ex-



STATUE FUNÉRAIRE

DÉCOUVERTE

À ATHÈNES

(Musée d'Athènes.)

1. *Deltion*, 1927, p. 47. Voir l'article *Bestiae* du *Dict. des Antiquités*.

2. *Ibid.*, p. 46.

3. *Rép. de la statuaire*, t. II, p. 800.

pression la plus délicate et la plus noble de la matrone antique, respectée et regrettée.

Tout récemment, en juillet 1928, on a déterré par hasard, dans le quartier Byron à Athènes, un grand relief funéraire à trois personnages : une femme assise serre la main d'un homme debout devant elle, tandis qu'entre les deux une nourrice porte un enfant au maillot. Le fronton de la stèle, que nous comptons reproduire un jour, est surmonté d'une Sirène aux ailes déployées¹.



SIRÈNE, SCULPTURE ATTIQUE

(Musée de Cherbourg.)

On sait que la Sirène est fréquente sur les monuments funéraires, tantôt en ronde bosse, tantôt en relief ; on trouve encore des statues isolées de Sirènes placées sur des tombes. Pourquoi ? C'est ce qu'il est difficile de dire. Parfois la Sirène funéraire presse ses seins ou tord ses cheveux en signe de douleur ; parfois elle joue de la lyre ; parfois



VASE FUNÉRAIRE ATTIQUE

(Musée de Cherbourg.)

1. Photographie provisoire dans le *Times*, 3 août 1928, p. 16.

elle élève les bras comme dans un geste de prière. On en conclut que la Sirène personnifie le deuil et les regrets des survivants. Sans doute, mais cela explique-t-il l'association de la femme et de l'oiseau ? Admettons que la femme soit une pleureuse — mais pourquoi nue ? — et que l'oiseau symbolise, suivant le prototype égyptien, l'âme du mort ; mais on voudrait une explication donnée par un texte ancien, ce dont la plainte d'Hélène dans Euripide ne tient pas lieu : « Jeunes filles ailées, vierges, filles de la Terre, ô Sirènes, plutôt au ciel qu'entendant mes plaintes vous arriviez, tenant la flûte ou la syrinx de Libye, afin de répondre à mes maux par vos larmes, à ma douleur par la vôtre, à mes chants lugubres par vos chants ! » Ces Sirènes d'Euripide, habitantes du monde infernal et sujettes de Perséphone, sont bien différentes des Sirènes tentatrices de l'*Odyssée*, démons qui entraînent les vivants à leur perte. Evidemment, la conception a évolué ; il y a Sirènes et Sirènes. Mais ce n'est pas ici le lieu de dissertar à ce sujet.

Le Louvre et le Musée de Lyon possèdent de bonnes statues attiques de Sirènes. J'ai été fort surpris, l'an dernier, d'en rencontrer une au Musée communal de Cherbourg, dont une fâcheuse restauration a du moins respecté le beau corps nu et le bras gauche. Le même Musée, si peu fréquenté, malgré l'affluence incessante des voyageurs ¹, possède aussi, provenant sans doute d'Athènes, un vase funéraire à long col du meilleur style, portant en relief une de ces scènes d'adieux où l'on a voulu voir aussi des scènes de réunion élyséenne. Une femme assise, suivie d'un vieillard debout, semble prendre congé de son mari ; le nom de la morte, *Théopropis*, est gravé au-dessus de sa tête. C'est un remarquable spécimen de l'art attique du IV^e siècle et qui revendique un rang assez élevé dans la série à laquelle il appartient.



En 1920, sur la rive droite de l'Euphrate, au milieu des ruines d'une ville antique encore inconnue, un orientaliste américain, M. Breasted, étudia et photographia d'importantes fresques gréco-romaines qui ont, depuis, été publiées en couleurs et offrent un intérêt de premier ordre pour les origines syriennes de l'art byzantin ². Cette localité, sur la grande route des caravanes et commandant plusieurs passages de l'Euphrate, ayant reçu une garnison française, M. Fr. Cumont, envoyé de l'Académie des Inscriptions, y commença des fouilles systématiques en 1922 ³. Elles ont révélé, outre de nombreux édifices, des œuvres d'art, des inscriptions, des manuscrits sur parchemin, le nom et l'histoire de la ville. C'était une fondation du IV^e siècle, appelée *Europos* du nom d'une ville de Macédoine, mais que les indigènes appelaient *Doura*. Après la dissolution de l'Empire grec des Séleucides, né de la conquête d'Alexandre, Europos appartint au royaume de Palmyre et ne survécut pas à la ruine de la capitale par Aurélien. En 363, quand l'empereur Julien y passa, c'était une ville sans habitants.

De toutes les trouvailles faites à Doura, je ne veux aujourd'hui en figurer qu'une

1. Il y a, en vérité, deux Musées à Cherbourg, l'un à l'Hôtel de Ville, l'autre dans une annexe du Théâtre. Ils sont l'un et l'autre riches en bons tableaux.

2. Fr. Cumont, *Fouilles de Doura-Europos*, Paris, 1927. Depuis la publication de ce beau volume, M. Cumont a repris les fouilles de Doura avec l'archéologue russe M. Rostovtzev.

3. *Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1923, p. 24.

seule : c'est une statuette en marbre d'Aphrodite, haute de 0^m 56, malheureusement sans tête, qui a été exhumée dans un temple consacré à Artémis Nanaïa¹. Cette statuette, sans être un chef-d'œuvre, est importante par les raisons que voici :

La déesse, dont le torse est à peine voilé par une tunique transparente, tandis que les plis d'un lourd manteau de laine couvrent ses jambes, est figurée dans une attitude fortement *hanchée*, le pied gauche reposant sur une tortue. Ce n'est pas le premier exemplaire de ce motif et l'on en a découvert récemment trois autres à Benghazi et à Cyrène². Souvent la tortue manque, mais il y a un dauphin près de la



APHRODITE DE MARBRE
DÉCOUVERTE
A DOURA-EUPOPOS

déesse ; d'autres fois, le haut du corps est nu ; mais ce ne sont là que les variantes d'un même type dont la popularité a dû être grande dans le monde grec.

Par une association d'idées qui nous échappe — celles que les anciens ont alléguées sont absurdes — la tortue était mise en rapport avec Aphrodite³. Le polygraphe Athénée signale, dans un temple de cette déesse, des tortues en bois. On s'est demandé depuis longtemps si le pied gauche de l'Aphrodite de Mélos ne reposait pas

1. *Monuments Piot*, t. XXVII, pl. 3.

2. *Libya*, Mars-Avril 1927, pp. 118-121 ; *Africa italiana*, I, p. 41.

3. Je croirais volontiers qu'Aphrodite a pris, en divers points des côtes grecques, la succession d'une tortue marine, *totem* comme le poulpe mycénien. Comme Aphrodite, elle flottait sur l'onde et pouvait passer pour en être née.

sur une tortue et l'on a fait observer, à ce propos, que de nombreuses tortues en terre cuite, aujourd'hui au British Museum, ont été recueillies à Mèlos.

Or, Pausanias a décrit¹ une statue de Phidias, en or et en ivoire, dans un temple d'Elis ; elle représentait, suivant lui, Aphrodite *Ourania* (céleste) et appuyait le pied sur une tortue. L'association de la tortue avec Aphrodite est d'ailleurs beaucoup plus ancienne que Phidias².

Il est donc vraisemblable que le type de l'Aphrodite de Doura, autrefois qualifié de *Vénus marine*, dérive d'un chef-d'œuvre de Phidias, comme l'affirmait nettement, dès 1911, M. Macchioro³ : « Une Aphrodite de Phidias, écrivait-il, se cache sous la Vénus marine, devenue telle, à l'époque hellénistique, par l'adjonction d'un dauphin ».

L'Aphrodite à la tortue de Phidias ne devait pas avoir le haut du corps nu, mais couvert d'une étoffe transparente comme à Doura. L'attitude des bras reste à déterminer. Bien entendu, il n'a jamais existé de copies exactes d'après la statue chryséléphantine d'Elis, non plus que d'après l'Athéna du Parthénon ou le Zeus d'Olympie. Phidias avait, si l'on peut dire, lancé ces motifs ; on les reprit et on les varia, non seulement en ajoutant ou en retranchant des attributs, mais en adoptant des proportions assez différentes, dictées par l'esthétique du temps. Les mêmes variations s'observent, comme je l'ai déjà fait remarquer, quand on réunit, en photographies ou en moulages, les répliques d'une statue quelconque du *v^e* ou du *iv^e* siècle, accommodées à des *canons* plus récents. Mais c'est déjà quelque chose de pouvoir affirmer que nous connaissons aujourd'hui, du moins dans son attitude et ses grandes lignes, une Aphrodite de Phidias.

. * .

L'archéologie italienne continue à être heureuse dans sa nouvelle province de Libye. De Tolmetta, en Cyrénaïque, provient une curieuse statue de marbre haute de 1^m20, dont nous reproduisons seulement le buste⁴. Il y a là quelque chose de tout à fait nouveau et, par conséquent, un problème. L'aspect général est celui d'une déesse de l'abondance : la main gauche tenait la *cornucopia*, la droite une patère. L'intérêt se concentre sur la tête, bien mieux travaillée que le corps ; de quelle dépouille d'animal est-elle revêtue ? Ce n'est pas la dépouille d'éléphant que l'on voit sur la tête de l'Afrique ou de la ville d'Alexandrie personnifiées ; c'est plutôt la dépouille d'une vache. On songe alors à Isis, ou à une Isis-Tyché, qui serait la Fortune tutélaire de la ville de Tolmetta. Les anciens ont signalé à Alexandrie une image de la reine Arsinoé en Isis-Tyché, d'où pourrait peut-être dériver celle-ci. Mais il y a lieu de réserver notre opinion, en attendant la découverte de coiffures analogues.

La même incertitude pèse sur l'interprétation d'un bas-relief polychrome découvert à Benghazi, qui est probablement un ex-voto commémorant une victoire de la palestine⁵. On voit, dans un édicule dorique, où se lisent les restes d'une dédicace

1. Pausanias, VI, 25, I.

2. Voir *Journ. of Hell. Stud.*, 1888, p. 253.

3. *Revue archéologique*, 1911, II, p. 268.

4. *Libya*, Janvier-Février 1927, p. 40 (Silvio Ferri).

5. *Africa italiana*, 1927, p. 102 et pl. en couleur ; Cumont, *Revue archéologique*, 1927, II, p. 286.

grecque du IV^e siècle, quatre personnages debout et les restes insignifiants d'un



PARTIE SUPÉRIEURE D'UNE STATUE DE MARBRE
DÉCOUVERTE A TOLMETTA (CYRÉNAÏQUE)

cinquième. La figure à la gauche du spectateur est évidemment Athéna, représentée



BAS-RELIEF POLYCHROME, DÉCOUVERT A BENGHAZI

dans une attitude vive, avec son casque et son bouclier ; celle qui lui fait pendant à

droite est probablement Artémis, tenant un javelot et le produit de sa chasse. Mais quel nom donner aux deux personnages masculins, l'un portant une cuirasse par-dessus une longue robe, l'autre, long vêtu et cuirassé également, coiffé par surcroît d'un bonnet pointu et élevant le bras gauche d'un geste solennel ? Héros ou dieux locaux ? C'est bientôt dit. Mais si l'on cherche à déterminer leur nom, leur nature particulière, on se convainc d'une chose seulement, c'est qu'on ne sait rien. La colonisation grecque de la Cyrénaïque, pas plus que la colonisation romaine postérieure, n'a pu supprimer, même dans les villes tout hellénisées à la surface, les dieux et les cultes de la Libye. Des fouilles profondes nous apprendront un jour à les connaître ; pour l'instant, en rendant justice à la belle exécution de ce fragment, à la conservation étonnante de sa polychromie, c'est deux points d'interrogation qu'il faut insérer entre Athéna et Artémis.

..

Sir Arthur Evans a publié d'un coup deux gros volumes, très richement illustrés, de son grand ouvrage sur les palais de Knossos en Crète¹. Mais il ne s'est pas borné à décrire ses propres découvertes sur cet emplacement privilégié ; les fouilles des Français, des Italiens, des Grecs, des Américains, exécutées sur d'autres points de l'île, lui ont fourni la matière de comparaisons instructives. Qu'il nous suffise de rappeler ici, avec lui, l'une des trouvailles les plus singulières faites par l'École française d'Athènes dans le second palais de Mallia (le premier a été détruit par un tremblement de terre). C'est une hachette de schiste ornée de spirales et de chevrons, c'est-à-dire décorée à la façon du palais de Tirynthe et de certains produits de l'orfèvrerie mycénienne. Nous en donnons une reproduction en bande de page². La date approximative de cet objet encore unique peut être placée entre 2000 et 1600 avant notre ère. La forme est celle d'une panthère, mais ce n'est pas une bête féroce en liberté. On distingue nettement une sangle autour du col et des anneaux aux pattes ; c'est donc une panthère harnachée. D'une panthère dressée pour la chasse, il ne peut-être question ; c'est une panthère qui devait être attelée à un char, sans doute au char d'un dieu. Sur un cylindre hittite du Cabinet des Médailles, on voit un char attelé de deux lions, monté par un dieu imberbe ; c'est proprement l'ancêtre du char de Dionysos et de celui de Cybèle. Mais quel dieu, quel héros crétois attelait des panthères à son char ? Nous l'ignorons. Le décor de spirales conjuguées, fréquent sur les cylindres hittites, nous oblige à regarder encore de ce côté. Mais la spirale décorative n'est pas une invention hittite ; on en connaît au moins un exemple de l'époque quaternaire, sur un bois de renne de la caverne d'Arudy (Basses-Pyrénées)³, puis, à l'époque de la pierre polie, de nombreux exemples à Butmir en Bosnie, tous beaucoup plus anciens que ceux de la Méditerranée orientale. Assurément, l'origine de la spirale devant être cherchée dans la nature même des matériaux flexibles et élastiques⁴, cet ornement peut être né indépendamment en des milieux très divers et n'est pas, comme la fibule, l'équivalent d'un *fossile directeur*. Il n'en reste pas moins que l'emploi de la spirale,

1. Arthur Evans, *The palace of Minos at Knossos*, t. II, en deux volumes. Londres, 1928.

2. *Monuments Piot*, t. XXVIII, pl. 2 ; *Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1925, p. 23.

3. S. Reinach., *Rép. de l'Art quaternaire*, p. 23.

4. Cf. *Rev. arch.*, 1911, II, p. 154.

répétée pour décorer une surface, est chose trop rare pour qu'on se refuse à accepter la possibilité de relations ethniques entre les peuples où ce mode de décoration a trouvé faveur. A l'aspect de la singulière hache sacrée de Mallia, il n'est pas inopportun de le rappeler.

..

J'ai souvent, au cours de ces études, narré la découverte de statues d'origine



STATUE EN MARBRE
DE NÉRÉIDE (?)
(Burlington House, Londres.)

inconnue, déterrées depuis longtemps, mais qui ont attendu jusqu'à nos jours pour être mises en lumière et appréciées. Je peux en citer deux encore, récemment signalées par un archéologue américain, autrefois professeur à Cambridge, feu Sir Charles Walston (*Waldstein* avant 1914).

La première avait été donnée à l'Académie royale de Londres par le sculpteur Henry Weekes pour décorer un atelier; il y a quinze ans environ, afin de la préserver de toute injure, on la plaça dans un salon de Burlington House, siège de l'Académie, où Lady Walston la fit remarquer à son mari. Celui-ci en obtint des photographies et lui consacra un mémoire, le dernier qu'il ait publié¹. Haute

1. Walston, *Notes on Greek Sculpture*, Cambridge 1927, p. 19.

de 0^m78, cette belle statue de style grec offre des analogies frappantes avec les Néréïdes du monument de Xanthos en Lycie, bien que les dimensions en soient inférieures à celles des statues de cette provenance, conservées au Bristish Museum. Ce qu'il y a de vraiment admirable dans celle-ci, c'est la draperie transparente collant au buste et les beaux plis formés par le manteau flottant, comme dans la Niké de Samothrace. On peut aussi rappeler, comme l'a fait Sir Ch. Walston, les



STATUE EN MARBRE

D'ATHÉNA

(Newton Hall, Angleterre.)

Nikés de la balustrade de l'Acropole, qui sont des environs de l'an 400. Cette date conviendrait d'autant mieux que, suivant un texte de Pline, le peintre Polygnote, au v^e siècle, avait été le premier à peindre des femmes *tralucida veste*, innovation qui eut bientôt un contre-coup dans la sculpture, comme l'attestent plusieurs figures des frontons du Parthénon et surtout l'original de l'Aphrodite dite *Genitrix*, qui doit remonter à la fin du v^e siècle. Un sculpteur ne perdrait pas son temps en essayant une restauration en plâtre de la statue si longtemps négligée de Burlington House.

La seconde statue révélée par Sir Ch. Walston et acquise par lui, d'un antiquaire du Midi, pour son château de Newton Hall, provient, assure-t-on, du château des

Eygalades, « une des plus agréables bastides des environs de Marseille », écrivait Millin en 1808. C'est dans ce château que le savant voyageur, explorateur de la France méridionale sous le Premier Empire, admira et fit dessiner une splendide tapisserie de la collection du duc de Mazarin, qui a depuis émigré à New-York¹. A cette époque, le château appartenait à Barras, après avoir été la propriété du duc de Villars; puis, après diverses mutations, il passa à la famille de Castellane. Sir Ch. Walston supposait, mais sans preuves, que sa statue, dont Millin ne parle pas, avait été acquise en Italie au siècle dernier par quelque membre de cette famille. Il subsiste donc, sur son origine immédiate, quelque obscurité.

Haute de 1^m60 et assez bien conservée, l'Athéna de Newton Hall est une des *dix-neuf* répliques connues d'un type statuaire du IV^e siècle qui dut être très apprécié dans l'antiquité. Le grand nombre de répliques ou de copies implique toujours que l'original était d'un grand maître et l'on peut ici, sans crainte de trop s'aventurer, prononcer le nom de Praxitèle. Mais Sir Ch. Walston, dans sa joie de possesseur, crut avoir acquis un original du IV^e siècle, non une copie romaine; il s'imagina que son Athéna praxitélienne provenait du fronton d'un temple grec. Il est mort avec cette agréable illusion; je l'aurais affligé, s'il avait survécu, en déclarant ne la point partager, tout en rendant justice à sa découverte, prélude d'une heureuse acquisition².

* * *

Je veux terminer ce *Courrier*, principalement consacré à la sculpture, par la reproduction de quelques admirables peintures de vases, récemment publiées ou commentées.

Voici d'abord une coupe attique à fond blanc, objet très rare; on en connaît à peine quarante, la plupart très mutilées; c'est une œuvre signée du potier Hegesiboulos, découverte en 1890 dans l'île d'Eubée et acquise par le Musée du Cinquantenaire à Bruxelles³. L'ensemble est d'une extrême élégance; l'argile en est si mince, les anses si fragiles, que toute possibilité d'emploi pratique est exclue. Comme les lécythes à fond blanc, cette coupe a dû être fabriquée exprès pour les morts. Le sujet figuré au milieu, d'un dessin à la fois très simple et très ferme, est un petit chef-d'œuvre de délicatesse: une jeune fille coiffée du cécryphale, vêtue d'un chiton talaire et d'un himation, joue au sabot, que les Romains appelaient *turbo*. Ce jeu était permis dans les gynécées, comme celui de la *morra*, du cottabe, de la balle, du cerf-volant; il n'est pas téméraire de penser que la vierge eubéenne, dont la tombe nous a rendu ce vase exquis, le reçut comme dernier présent et funèbre hommage d'une de ses compagnes de jeu.

Les mêmes qualités de finesse, la même science du dessin paraissent sur le fond d'une petite coupe d'Egine acquise par le Musée Métropolitain de New-York⁴. Un éphèbe joue de la lyre devant un autel et, d'un air inspiré, s'accompagne en chantant. De la main droite il tient le plectre, de la gauche il pince les cordes. Au-dessus de l'autel est suspendu le petit sac qui sert à contenir l'instrument. Le nom de l'éphèbe, *Akestoridès*, est inscrit en lettres pourpres que la photographie ne rend pas. Le

1. Millin, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, t. III, p. 307.

2. Ch. Walston, *Alcamenes*, 1923, pl. 13, p. 191.

3. *Monuments Piot*, t. XXIX, pl. 2 (H. Philippart).

4. *American Journal*, 1926, p. 35 (Gisela Richter).



JOUEUSE DE SABOT, PEINTURE D'UNE COUPE A FOND BLANC

(Musée de Bruxelles.)



JOUEUR DE LYRE

PEINTURE D'UNE COUPE D'ÉGINE

(Musée de New-York.)

style est apparenté aux meilleures productions de Douris : l'attitude du lyricine rappelle celle d'Orphée sur un admirable vase de Géla.

Ce même Musée Métropolitain, à qui les acquisitions les plus coûteuses sont permises, a acheté, en 1925, un autre chef-d'œuvre de la céramique athénienne, une *kylix* très rapiécée, mais peu restaurée, dont le fond offre l'image de deux jeunes filles qui, au moment de se baigner, déposent leurs vêtements sur des tabourets¹. A quoi bon louer une pareille peinture ? Il faudrait être aveugle pour ne pas l'admirer, et je pense à la joie qu'elle eût causée à Ingres s'il l'avait eue sous les yeux. La jeune fille à gauche du spectateur porte une bandelette trois fois enroulée autour



JEUNES FILLES AU BAIN
PEINTURE D'UNE COUPE

(Musée de New-York.)

de ses cheveux et une boucle d'oreille ; l'autre a la chevelure attachée dans un sac avec une cordelette blanche et un bandeau blanc qu'elle se dispose à ôter. A l'extérieur de cette coupe, que nous reproduisons en cul-de-lampe, on voit une *conversazione*, groupe charmant de jeunes gens et de jeunes filles qui causent et s'offrent des cadeaux. Tous ces personnages sont chastement drapés, sauf un garçon plus jeune que les autres qui est nu (deuxième figure en bas à gauche) ; serait-ce le lauréat d'un concours gymnique qui vient recevoir les compliments de ses aînés ? Une telle scène donne une idée bien favorable des mœurs polies de la bonne société athénienne vers l'époque où s'achevait le Parthénon.

Sans chercher si M. Beazley a eu raison d'attribuer ces peintures à la vieillesse de Douris, je donne, à titre de comparaison, l'image d'une baigneuse qui occupe le fond

1. *American Journal*, 1926, p. 33.



BAIGNEUSE
PEINTURE D'UNE COUPE
(Musée de Bruxelles.)

d'une coupe du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles¹. Elle porte de la main droite un grand vase métallique vide, sur la gauche ses vêtements roulés en paquet, et s'approche d'un bassin de métal orné d'un serpent, formant peut-être robinet. Je pense qu'elle va remplir la situle pour en répandre ensuite le contenu sur elle, mais n'en suis pas sûr; ce qui ne laisse pas de doute, c'est le charme du mouvement et du dessin. Œuvre de Brygos, opine l'un — peinture d'Onesimos, répond l'autre. Je pourrais m'amuser à proposer un troisième nom, mais m'en abstiens; il y avait, vers le milieu du ^{ve} siècle, bien des artistes exquis qui n'ont pas pris la peine de signer. Mais notre curiosité légitime demande tout au moins que les peintures anonymes de vases grecs soient classées d'après les affinités qu'elles présentent, et c'est ce que

rendra enfin possible, sinon toujours facile, le beau recueil photographique des vases que, sous le titre de *Corpus vasorum antiquorum*, a entrepris et déjà fort avancé, sous la direction de notre collaborateur M. E. Pottier, l'Union internationale des Académies.

S. REINACH

1. *Corpus vasorum, Bruxelles*, III, 1, c, pl. 1, n° 3 b (F. Mayence). Ici d'après une photographie directe.



CONVERSATION
PEINTURE INTÉRIEURE D'UNE COUPE
(Musée de New-York.)

BIBLIOGRAPHIE

Georges SERVIÈRES. — **La Décoration artistique des buffets d'orgues.** Paris, Van Oest, 1928. In-4°, 228 p., 48 pl.

L'ouvrage, que vient de publier M. Georges Servièrès, qui est avec M. Raugel, maître de chapelle à Saint-Eustache, notre meilleur « organographe » et dont les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* ont déjà pu apprécier plus d'une fois la compétence particulière en tout ce qui touche au mobilier d'église, est le résultat d'une longue série de voyages en France et à l'étranger, d'investigations multiples dans les bibliothèques et les archives. Entrepris et publié sans aucune aide officielle, un pareil livre suppose un labeur et un désintéressement peu communs, auxquels il est juste de rendre hommage.

L'auteur laisse délibérément de côté la technique des orgues ; il ne s'occupe que de leur plastique, de leur aspect extérieur. Son étude porte sur les *tribunes* et les *buffets* qui sont souvent des merveilles d'architecture et de menuiserie. M. Servièrès souligne très justement, en suivant l'évolution de ce décor depuis le *xv^e* jusqu'au *xix^e* siècle, le parallélisme constant des buffets d'orgues avec les formes d'architecture. La décoration des *massifs* qui portent l'échafaudage des tuyaux et des *clairs-voirs* qui soutiennent leur extrémité supérieure, la répartition des plates-faces et des tourelles qui constituent la *montre* du grand buffet auquel on adjoint à partir du *xvii^e* siècle un petit buffet en réduction appelé *positif* reflètent fidèlement les phases successives de l'architecture : gothique flam-

boyant, classicisme de la Renaissance, baroque, rococo, retour à l'antique. Cette démonstration est rendue plus sensible par une abondante illustration, choisie avec beaucoup de discernement et de goût parmi les chefs-d'œuvre souvent méconnus de nos « fustiers d'orgues ».

LOUIS RÉAU

G. MAGHERINI et E. GIOVAGNOLI. — **La prima Giovinezza di Raffaello.** In-4°, 84 p., 30 pl., dont une en couleurs et une eau-forte originale de C. Celestini. Città di Castello, Il Solco, 1927.

Le comte Giovanni Magherini-Graziani s'est toujours plu à consacrer aux études d'art l'amour de la terre où il vivait et les loisirs d'un très noble esprit. Ce livre, achevé après sa mort par un collaborateur, veut être un hommage à ce dernier travail resté interrompu ; il veut surtout, plus encore qu'une contribution érudite, être un hommage à la gloire de Città di Castello, et ce sentiment est accusé par la robuste eau-forte de Celestini qui orne l'ouvrage d'une vue de l'église S. Trinità.

Le séjour du jeune Raphaël dans la petite ville ombrienne, son activité artistique durant ce temps, étaient déjà fixés, et les quelques précisions apportées par les auteurs ne modifient pas l'état de nos connaissances. Cette nouvelle étude se propose principalement de révéler deux des premières œuvres de Raphaël. D'abord un profil très réduit de

jeune garçon, où l'on voudrait voir celui de l'apprenti artiste lui-même, et qui serait signé et daté de 1497, offre des données bien incertaines. Malgré leurs investigations, les auteurs ne sont pas parvenus à en retrouver la trace ; ils ne l'ont jamais vu, n'en parlent que d'après un témoignage sans autorité et une reproduction publiée en 1895 dans un journal populaire. Cette œuvre n'a donc jamais été soumise à un examen critique sérieux, et on ne peut la tenir en aucune considération. Fût-elle authentique qu'elle ne pourrait d'ailleurs avoir qu'un intérêt de curiosité, et ce ne serait là qu'un bien pauvre essai d'un enfant de quatorze ans.

La seconde de ces œuvres présente un peu plus d'intérêt : c'est une petite *Déposition de Croix* que possédait M. Magherini lui-même. On y voit un mélange de réminiscences de la *Déposition de Croix* de Pérugin au Pitti et de celle des Uffizi (précédemment à l'Académie), le démarquage de la première ne constituant qu'une maladroite copie. La gaucherie et la lourdeur sont celles d'un apprenti tout à fait inexpert. Par ailleurs, les attitudes, les mouvements de têtes sont encore un ramassis de formules péruginesques, et les minuscules figures de soldats dans le fond sont imitées de celles de la *Remise des clés à saint Pierre* (Sixtine) et du *Christ au Jardin des Oliviers* (récemment passé de l'Académie de Florence aux Uffizi). Cependant, ainsi que le font remarquer les auteurs, le sentiment du groupe formé par la Vierge assise par terre et les Saintes Femmes qui la soutiennent permet, en effet, de penser à Raphaël, et le motif du Christ porté à bras peut paraître comme une timide esquisse qui mûrira pour donner la *Déposition* de la Galerie Borghese. En tout cas, on ne perçoit même pas encore dans ce petit tableau les gages d'aisance déjà visibles dans le *Songe du chevalier*, ou dans les mor-

ceaux de prédelle qui faisaient partie de la *Crucifixion* de la collection Mond ; il s'agit d'une œuvre d'enfant antérieure, que l'on peut tout au plus dater sans doute de 1498 ou 1499. Trouve-t-on déjà plus de promesses dans la couleur ? C'est là ce qu'il serait fort important de constater, et l'on s'étonne que les auteurs n'en disent pas un mot.

M. Magherini a voulu joindre à ces reproductions celles de deux fresques qu'il a découvertes à Città di Castello dans le couvent de S. Cecilia, une *Trinité* et un Saint moine. Il voudrait y attacher de l'importance et y voir des œuvres de la *bottega* de Signorelli, exécutées sans doute sur le dessin même du maître. En l'état d'altération où elles sont réduites, ces fresques n'apparaissent pas très significatives et ne semblent pas de la même main ; la première paraît de modelés trop peu marqués pour rappeler de près Signorelli ; la figure du moine offre plus d'affirmation.

A l'honneur de la petite patrie que les auteurs veulent glorifier, la tendance la plus marquée du livre vise à réduire la part de Pérugin dans la formation de Raphaël pour insister sur une influence de Signorelli. Certes, on ne niera point que Raphaël ait regardé Signorelli, comme il a toujours regardé autour de lui tous les maîtres et « fait son miel de toute chose ». Parmi ses croquis d'adolescent, il s'est souvenu des archers du *Martyre de saint Sébastien*, comme en fait foi un dessin du Musée de Lille (à ce propos, on demeure surpris de voir, sous la plume d'historiens de l'art, parler de l'« allemand » Wicar, p. 45). Mais c'est par l'*accent* que Signorelli est lui-même et qu'il se révèle un maître exceptionnel ; de cet accent, en raison de la trop grande divergence des tempéraments, il ne pouvait rester grand'chose chez Raphaël.

G. S.

L'Administrateur-Gérant : CH. PETIT.

BOIS-COLOMBES — IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS.

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

Collection Camille Pissarro

PREMIÈRE VENTE

Œuvres importantes

De CAMILLE PISSARRO

Tableaux

PASTELS - AQUARELLES - DESSINS - GOUACHES

PAR

MARY CASSATT, CEZANNE, DUFEU,
DELACROIX, GUILLAUMIN,
BLANCHE, HUCHEDE, JONGKIND, LE BAIL,
LUCE, MANET, CLAUDE MONET, PIETTE,
SEURAT, SIGNAC, SISLEY,
VAN RISSELBERGHE, ETC.

Première Vente :

Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze

Le 3 Décembre

EXPOSITION : Les 1^{er} et 2 Décembre

DEUXIÈME VENTE

L'Œuvre gravé et lithographié

De CAMILLE PISSARRO

Tableaux

Aquarelles - Pastels - Dessins

PAR

CAMILLE PISSARRO, BONVIN,
DELACROIX,
FORAIN, GAUTIER, GUILLAUMIN,
LEPINE, CLAUDE MONET, PIETTE,
RENOIR,
S. VALADON, ETC.

Deuxième Vente :

Hôtel Drouot, Salle N° 6

Les 7 et 8 Décembre

EXPOSITION : Le 6 Décembre

COMMISSAIRES-PRISEURS : M^e F. Lair Dubreuil, 6, rue Favart. — M^e A. Desvougès, 26, rue Grange-Batelière.

EXPERTS : MM. DURAND RUEL, 37, avenue Friedland. MM. BERNHEIM JEUNES, 83, faubourg Saint-Honoré. M. A. SCHOELLER, 8, rue de Sèze.

EXPERT POUR LES ESTAMPES : M. Jean CAILAC, 13, rue de Seine.

Collection de Madame Cécile Sorel

Sociétaire de la Comédie-Française

Objets d'Art et de très bel Ameublement

DU XVIII^e SIÈCLE ET AUTRES

TABLEAUX - GOUACHES - SCULPTURES

BUSTE en terre cuite, par J.-B. Lemoyne :- PORCELAINES & OBJETS D'ART de l'Extrême-Orient

BRONZES D'AMEUBLEMENT : Pendule, Chenets, Appliques, Candélabres, Lustres, etc...

TRÈS BEAUX SIÈGES & MEUBLES en bois sculpté et ébénisterie des époques Louis XIV, Régence, Louis XV et Louis XVI

PARAVENTS en laque de Chine et du Coromandel :- TAPISSERIES ANCIENNES d'Aubusson et de Beauvais

TAPIS d'Orient et de la Chine, etc.

Vente à Paris : Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze

Les Jeudi 6 et Vendredi 7 Décembre 1928

COMMISSAIRES-PRISEURS : M^e F. Lair Dubreuil, 6, rue Favart. - M^e Henri Baudoin, 10, rue Grange-Batelière.

EXPERTS : MM. MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges; M. Georges B.-LASQUIN, 7, rue Rodier.

EXPOSITIONS :

Particulière : Le Mardi 4 Décembre 1928, de 2 h. à 6 h. - Publique : Le Mercredi 5 Déc., de 2 h. à 6 h.

L'EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS & INDUSTRIELS MODERNES

NUMÉROS SPÉCIAUX DE "BEAUX-ARTS"

par Guillaume JANNEAU et Luc BENOÏST

Introduction par Paul VITRY

- I. — Le Cadre de l'Exposition. Les Bâtiments.
- II. — La Décoration intérieure. Le Mobilier.
- III. — Les Arts de la Terre et du Métal.
- IV. — La Peinture murale. La Tapisserie. Les Tissus. La Mode. Le Théâtre.
- V. — Le Livre et l'Affiche. La Rue et les Jardins. Coup d'œil d'ensemble.

Chaque numéro comprend de nombreuses illustrations. Prix du numéro. 4 francs
La série de cinq numéros 16 francs

NUMÉROS SPÉCIAUX DE "BEAUX-ARTS"

Le Musée BONNAT à Bayonne

par MM. J. GUIFFREY et A. PERSONNAZ

Une brochure in-4° carré de 20 pages de texte avec
45 illustrations. — PRIX : 3 francs.

Les Tapisseries d'ANGERS

par MM. le Chanoine URSEAU, Marcel AUBERT
et Léon DESHAIRS

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
22 illustrations. — PRIX : 4 francs.

Les Églises Romanes d'Auvergne

par M. Jean VERRIER

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
31 illustrations. — PRIX : 4 francs.

MALMAISON

Le Palais et les Collections

par M. Jean BOURGUIGNON

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
22 illustrations et une notice en anglais de
4 pages de texte avec 3 illustrations.
PRIX : 4 francs.

Le Musée CARNAVALET

et ses Nouvelles Galeries

par M. Prosper DORBECH

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
30 illustrations. — PRIX : 4 francs.

Le Musée CÉRAMIQUE de ROUEN

par M. Fernand GUEY et M^{lle} Marie-Juliette BALLOT

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
30 illustrations. — PRIX : 4 francs.

Les Peintures Décoratives de CHASSÉRIAU

par MM. Jean GUIFFREY et André LINZELER

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
20 illustrations. — PRIX : 4 francs.

Les Grandes Églises de CAEN

par M. Georges HUARD

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
26 illustrations. — PRIX : 4 francs.

L'Hôtel et le Musée de la MONNAIE

par M. Fernand MAZEROLLE

Une brochure in-4° carré de 18 pages de texte avec
39 illustrations et 1 planche hors texte.
PRIX : 4 francs.

L'Art Khmèr au Musée GUIMET

par M. René GROSSET

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
31 illustrations. — PRIX : 4 francs.

Au MONT SAINT-MICHEL

Le Septième Centenaire de la Merveille (1228-1928)

par Marcel AUBERT

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
26 illustrations. — PRIX : 4 francs.

CHEMINS DE FER DE PARIS à ORLÉANS et du MIDI



CAUTERETS. — Le Lac de Gaube

Les Pyrénées

On y trouve un lieu de pèlerinage de renommée mondiale, Lourdes, de grandes stations thermales : Dax, Salies-de-Béarn, les Eaux-Bonnes, les Eaux-Chaudes, Cauterets, Bagnères-de-Bigorre, Luz-Saint-Sauveur, Barèges, Luchon, Ax-les-Thermes, Vernet-les-Bains, Amélie-les-Bains, etc., de grandes stations balnéaires, hivernales ou de cure d'air : Arcachon, Biarritz, Saint-Jean-de-Luz, Hendaye, Pau, Font-Romeu, Superbagnères, Argelès-sur-Mer, Collioure, Banyuls ; de Port-Vendres peut se faire la traversée la plus courte de France en Algérie.

Non loin de Toulouse enfin il faut voir « la Cité » de Carcassonne.

En été services d'auto-cars de la Route des Pyrénées.

Pour tous renseignements, consulter le *Livre Indé* officiel de la Compagnie d'Orléans.

CHEMINS DE FER DE L'EST

Relations entre la FRANCE, l'ITALIE, l'AUTRICHE, la YUGOSLAVIE, la HONGRIE et la ROUMANIE.

A PARTIR DU 7 OCTOBRE

La compagnie de l'Est, de concert avec les Chemins de Fer Fédéraux Suisses et Autrichiens, a décidé de maintenir dans ses éléments essentiels l'organisation mise en vigueur depuis le 15 Mai dernier pour les relations rapides de Paris dans la matinée vers la Suisse et ses au-delà, vers l'Italie, le Tyrol, l'Autriche, la Yougoslavie, la Hongrie et la Roumanie.

Mais, par suite du changement d'heure, le rapide de toutes classes quittant Paris à 7 h. 30 pour Bâle aura son départ avancé à 7 h. à partir du 7 octobre ; il arrivera à Bâle à 13 h. 14 (heure Europe occidentale), et continuera à comporter des voitures directes pour Vienne (3^e cl.), pour Bucarest (1^{re} et 2^e cl.) via Vienne et Budapest, pour Belgrade (2^e et 3^e cl.) et pour Milan (1^{re} et 2^e cl.) - la Chiasso, avec arrivée à Milan le même soir à 22 h. 25.

Wagon-restaurant de Paris à Bâle.

A partir du 7 octobre également, un nouveau train réservé aux voyageurs de 1^{re} et 2^e classes, partira de Paris à 9 h. 45 pour Bâle, où il arrivera à 17 h. (Heure Europe occidentale). Il assurera pendant l'hiver les relations qu'établissait l'été le train Suisse-Vosges-Rapide, quittant Paris à 10 h. 45. Sa composition comportera un wagon-restaurant et des voitures directes pour Epinal (arr. 16 h. 00) et pour Budapest (arr. le lendemain à 21 h. 40).

Le rapide partant de Paris pour Belfort et Bâle à 12 h. 30 aura son départ avancé à Midi ; il assurera avec Bar-sur-Aube, Chaumont, Chalindrey, Vitrey Jussey, Port-d'Atelier et Epinal, les relations qui s'établissaient au moyen du train quittant Paris à 11 h. 40 et qui cessera de circuler jusqu'au 15 mai 1929.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

Billets d'aller et retour individuels à prix réduits pour les stations balnéaires, thermales et climatiques du Réseau P.L.M.

Toutes les gares des grands réseaux français délivrent, du 1^{er} juin au 30 septembre, des billets d'aller et retour individuels à prix réduits pour les principales stations balnéaires de la Côte d'Azur. On peut également se procurer dans ces gares, du 1^{er} mai au 25 juin et du 20 août au 30 septembre, des billets d'aller et retour individuels à prix réduits pour les principales stations thermales et climatiques P.L.M. Dans les deux cas, le voyage doit comporter un parcours simple d'au moins 300 kilom. en 1^{re} et 2^e classes, d'au moins 500 kilom. en 3^e classe. L'itinéraire du voyage de retour peut être différent de celui du voyage d'aller.

La réduction est de 25 % en 1^{re} classe, de 20 % en 2^e classe pour un trajet simple de 300 kilom., de 30 % en 1^{re} classe et de 25 % en 2^e classe pour un parcours simple de 600 kilom. Elle est de 20 % pour un parcours simple d'au moins 500 kilom. en 3^e classe. La validité des billets est de 33 jours. Pour les billets de stations balnéaires seulement, elle peut être prolongée deux fois de 30 jours moyennant un supplément de 10 % du prix du billet pour chaque prolongation, mais elle ne peut dépasser la date du 5 novembre. Dans tous les cas, les titulaires de billets individuels doivent effectuer leur voyage de retour, au plus tôt, après un délai de 12 jours compté du jour de départ, ce jour compris.

LES AFFICHES ILLUSTRÉES des Chemins de Fer de l'État

Soucieux de mettre en valeur les admirables régions desservies par leurs lignes, les Chemins de fer de l'Etat, depuis plus de vingt ans, ont su présenter les plus beaux sites et les plus beaux monuments de Normandie, de Bretagne et du Sud-Ouest, en des tableaux merveilleux qui ont obtenu le plus vif succès auprès des collectionneurs.

Poursuivant leur effort, ils viennent de faire éditer une nouvelle série de sept affiches illustrées, d'un caractère tout à fait artistique, dont la désignation suit :

Rivières Normandes : La Charentonne (environs de Bernay) ;
Le Château de Laval ;
Dinan, rue de l'Horloge ;
La Côte d'Emeraude (Cap Fréhel) ;
Les Sables-d'Olonne ;
Saint-Jean-d'Angély (ses monuments) ;
Londres (Saint-Paul et la Tamise).

Ces affiches, ainsi que celles dont la réserve n'est pas encore épuisée, sont mises en vente au prix de 5 francs l'exemplaire.

Elles sont adressées, à domicile, contre l'envoi préalable de leur valeur en mandat-carte.

Ajouter le prix du colis postal pour les recevoir sous rouleau.

Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

Une liste détaillée des affiches pouvant être vendues est envoyée à toute personne qui en fait la demande au Service de la Publicité des Chemins de fer de l'Etat, 20, rue de Rome, à Paris (8^e).

LE BURLINGTON MAGAZINE

POUR CONNAISSEURS



Fondé en 1908

Le BURLINGTON MAGAZINE est indispensable à tous ceux qui s'intéressent à l'Art.

Il s'occupe de toutes les formes de l'art, ancien ou moderne.

Ses collaborateurs comptent parmi les meilleurs savants du monde entier.

Ses dimensions et la qualité de ses illustrations l'ont maintenu pendant un quart de siècle parmi les meilleures revues d'art.

Le champ de ses études est vaste et comprend :

Architecture, Armes, Bronzes, Tapis orientaux, Porcelaines de Chine, Broderies de tout genre, Gravures, Vitraux, Miniatures, Céramique, Peinture, Sculpture, Tapisseries, Mobilier, etc.

PUBLICATION ILLUSTRÉE PARAISSANT TOUS LES MOIS : 2^s 6^d

Abonnement	Angleterre	32 shillings.	} franco.
Annuel	Étranger	35 —	
(avec index)	États-Unis d'Amérique.	9 dollars.	

Les Monographies du BURLINGTON MAGAZINE :

1. CHINESE ART (publié en 1925) (L'Art Chinois)

Introduction à l'étude de la Peinture, de la Céramique, des arts textiles, du Bronze, de la Sculpture, du Jade, etc., par Roger Fry, Laurence Bynion, Bernard Rackham, A. F. Kendrick, W. Perceval Yetts, Oswald Siren et W. W. Winkworth, 150 illustrations en couleur et en noir, accompagné de cartes, de planches de marques et de caractères chinois, etc. Cet ouvrage est épuisé, mais on peut en rechercher des exemplaires sur demande

2. SPANISH ART (Actuel^{nt} en vente) (L'Art Espagnol)

Introduction à l'étude de l'architecture, de la Peinture, de la Sculpture, des arts textiles, des arts du bois et du métal par R. R. Tatlock, Royall Tully, Sir Charles Holmes, H. Isherwood Kay, Geoffrey Webb, A. F. Kendrick, A. van de Put, Bernard Rackham, Bernard Bevan et Pedro de Artinano. Illustré par plus de 120 planches en photogravure et 9 en couleur, donnant la reproduction de 280 œuvres d'art, avec bibliographie et cartes. Prix 42 Shillings, port 2 Shillings six pence

Prospectus illustré adressé sur demande.

Le BURLINGTON MAGAZINE est en vente :

PARIS : BRENTANO'S, 37, avenue de l'Opéra

LONDON : Bank Buildings, 16^a, St-James street, S. W. 1

NEW-YORK : BRENTANO'S, 1, West 47 street

— E. WEYHE, 794, Lexington avenue

Chicago, Washington : BRENTANO'S inc

Florence : B. SEEGER, 20, via Tornabuoni

Amsterdam : J. G. ROBBERS, Singel, 151

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 28, East 85 th Street, NEW-YORK

(États-Unis d'Amérique)

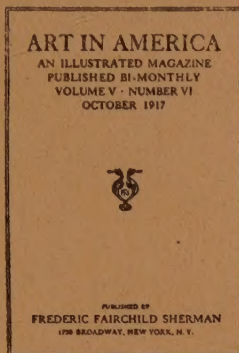
ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



Peintures Vénitiennes en Amérique

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photographie, 110 planches photographiques hors texte. Net : 7 d. 50, franco : 7 d. 65.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »
(The Dial.)

Essais sur la Peinture Siennoise

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photographie, 64 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollar, franco : 6 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »
(New-York Times.)

Collection des Artistes Américains

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photographie. Tirage limité.

	Prix en dollars
ALEXANDER WYANT, par Eliot Clark.	20 »
WINSLOW HOMER, par Kenyon Coz.	20 »
HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr.. . . .	20 »
R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfeld. . . .	15 »
CINQUANTE PEINTURES de Inness.	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin.	25 »
SOIXANTE PEINTURES de Wyant.	25 »
ALBERT P. RYDER, par Frédéric Sherman. . . .	25 »

Peintres Américains d'Hier et d'Aujourd'hui

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photographie et 30 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »
(Cincinnati Enquirer.)

Paysagistes et Portraitistes d'Amérique

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photographie et 28 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »
(Detroit Free Press.)

Les dernières Années de Michel-Ange

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en colotype. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 10 dollars.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »
(New-York Times.)

Initiations

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 6 d. 65.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »
(The Review.)

Éditions de la " Gazette des Beaux-Arts "

106, Boulevard Saint-Germain, PARIS (6e)

Pour paraître en Décembre :

J. LIEURE

LA VIE ARTISTIQUE

DE

Jacques Callot

2 volumes in-4°.

TROTTI & C^{IE}

8, Place Vendôme, 8

PARIS

Tableaux de Maîtres

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, Pharmacie, 12, B^{is} Bonne-Nouvelle, Paris.

La Beauté du Teint

La Souplesse de la Peau

:: sont obtenues ::

par l'emploi de la

CRÈME DE LAININE VIGIER

PHARMACIE VIGIER

12, Boulevard Bonne-Nouvelle, PARIS

DEMOTTE

OBJETS D'ART
EDITIONS D'ART

PARIS
27 RUE DE BERRI

NEW YORK
25 EAST 78TH STREET